

تراثنا النقدي

دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني

دكتور
السيد فضل
مؤسسة الأديب - جامعة نهج

الناشر // مطبعة الخراف بالاسكندرية

جلال حزي وشركاه

تراثنا النقدي

دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

الناشر // مطبوعات جامعة الإسكندرية
جلال حزي وشركاه

الإهداء

إلى صديقي وأستاذي الدكتور محمد إبراهيم عبادة تحية مودة وتقدير

السيد فضل

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يقوم هذا البحث على محاولة للنظر في نصوص نقدية لها سمة الحيوية ، لأنها على نحو أو آخر ينبغي أن تعيش بيننا ، شريطة ألا ينظر إليها على أنها قطعة من تاريخ تَمَّ صنعه . ومن أجل هذا استبعد المنهج الذى ارتضيناه لونا من البحث التاريخي يرمى إلى النظر في تراثنا النقدي باعتباره تاريخاً لموضوعات وأفكار وقضايا تخص أناساً غيرنا مضوا بموضوعاتهم وأفكارهم وقضاياهم ، وليس معنى هذا أن البحث لا يعتمدُ الحس التاريخي فهو لازم ومطلوب لمن يخوض في قضايا تراثنا النقدي العظيم ، غير أن الحس التاريخي في هذا البحث أريد له أن يمثل الماضي الموصل بالحاضر ، ولم يكن يعنى الأمس الذى لا غد له .

وقد أتاح لنا ذلك النظر فيما قدمه القاضى الجرجاني من أفكار نقدية وضيئة في ضوء تراث نقدي سابق ولاحق إيماناً منا بأن العمل النقدي الجيد كما أنه تاريخي فهو أبدي لا يؤمن بمحدود الزمان والمكان ، ولسنا في حاجة في مثل هذا التقديم إلى تكرير القول فيما ينبغي أن يعيش من تراثنا النقدي من أفكار حيوية ، ولسنا في حاجة إلى تكرير القول في تقصير في الكشف عن مثل هذه الأفكار الحيوية مرة عن طريق تحويل التراث النقدي إلى قطع أثرية جميلة تحمل تاريخ صنعها واسم صانعها ، نسعد برؤيتها خلف الحواجز سعادتنا برؤية قطعة أثرية من الذهب المنقوش ، لا يمكن على أية حال أن يصير الذهب الخالص فيها حلاً لمشكلة من مشاكلنا المعاصرة ، ومرة ثانية باستجداء التراث الغربي وحمل المعروض منه غنا وسمينا من موقف الضعف أو الانهار ، لا من موقف القادر على الاختيار ، ومرة ثالثة باستحسان كل شيء حتى ولو كان تافهاً إذا كان من نتاج الماضي ، وهو خطأ جسيم لم يشاركنا فيه لحسن الحظ بعض نقادنا القدماء الكبار — ومنهم القاضى الجرجاني — الذين وعوا دون حاجة إلى مناقشات ومباحثات حول التراث والأصالة والمعاصرة — الفارق الجوهرى الذى يميز التاريخي من الأثرى ، بالمعنى

الدقيق لكل منبأ . وقد أريد من الفصل الأول أن هذا البحث أن يمس هذه القضية الأخيرة في إحساس الناقد القديم ببرائه وإيمانه خلال ذلك بفكرتي التقاليد والتلقى . وقد حرصنا على تتبع مثل هذا الإحساس ، وكنا أكثر ما نكون حرصاً على أن نقوم عملنا في هذا السياق بعيداً عن الموازنة لأننا لم نكن نريد في النهاية أن نقدم نقاداً على آخر ، وإنما أردنا أن نؤكد على أن الحديث عن القديم والحديث لم يكن تحت أى دافع وفي أية صورة حديثاً عن محض القديم ومحض الحديث ، عملاً بفكرة المتكلمين عن محض الحسن ومحض القبيح ، كأن الإحساس بالتراث نصيباً مشتركاً لدى الفريقين مما يجعلنا في يسر نسلم بأن الدفاع عن المحدثين كان صالحاً للدفاع عن أنصار القديم . وكان طبعياً أن يستجيب القاضي الجرجاني للتطور وأن يعتمد الموروث وهو على وعى بذلك . وقد أعانته مثل هذا الوعى على مناقشة قضايا شائكة من مثل علاقة الشاعر بشعره أو كون الشعر تعبيراً عن حياة صاحبه وعلاقة الشعر بالواقع الحرفي أو كونه تعبيراً عن وقائع العالم الخارجية ، وعلاقة الشعر بالمعرفة أو كونه تعبيراً عن حقيقة عقلية وعلاقة الشعر بالدين أو كونه دليلاً على أخلاق الشاعر وعقيدته .

إنه حين يرفض مثلاً أن يكون الشعر تعبيراً عن حياة صاحبه يرفض مالا يعينك على فهمه والتمتع به ، وهو في ذلك يمثل تراثه الذي نظر إلى الشعر على أنه فن قولي لا يمثل قيمة شخصية . وفي مناقشته لهذه الفكرة يطلعك على رفض لدخيل على هذا التراث . وقد حرصنا على توضيح جانب من جوانب فكرة القاضي عن العلاقة بين الشعر والدين باعتبارها تمثيلاً لإحساس متفق عليه — أو يكاد — في تراثنا النقدي ، فلم تكن الفكرة عنده دعوة للتحرر سبق بها أفكاراً غريبة كما يمكن أن يقال . إن هذا التفسير كما أوضحنا يخلط بين سياقين مختلفين هما طبيعة الشعر ووظيفته . إننا إذا أحسننا فهم موقف القاضي الجرجاني سنلاحظ أنه في دعوته لعزل الدين عن الشعر لا يدعُر إلى تحرر بل يتحدث عن طبيعة الشعر الخاصة ، أنه حديث بعبارتنا عن نوع الحقيق في الشعر وصورتها الأخرى في كلام داعية للخير أو للشر . ولو عَنَّ للقاضي أن يتحدث عن وظيفة الشعر وهو مالم يفعل كغيره — لسمعنا منه كلاماً آخر . وقد أُلحنا خلال ذلك إلى أن

القاضي الجرجاني يشارك ناقدنا المعاصر في دعوته إلى ضرورة النظر إلى الصورة الشعرية على أنها كيان شعري له طبيعته وخصائصه التي يعرف بها ولا يعرف بسواها .

وقد ترتب على عدم إدراك الفارق الجوهرى الذى يميز لغة الشعر عن لغة النثر — رغم الإشارة إليه والإلحاح على إثباته — هذا الكم الهائل من الملاحظات اللغوية التى امتلأت بها صفحات من النقد العربى القديم ، وقد حظى المتنبى منها على رصيد كبير وهائل تصدى لبعضه القاضي الجرجاني معتمداً أفكاراً بارعة تدل على حسن جملة . وقد أئحنا معتمدين نصوص الوساطة إلى تلك الفكرة التى تعتمد فى كون لغة الشجر كذلك فضلاً عن كونها تمثل الواقع تعد مصدراً من مصادر المعرفة . وقد اعتمد دفاع القاضي عن الشعر كما أوضحنا على ما يمكن أن نسميه صحة الأداء الشعري ، ومعنى ذلك كما أثبتنا أن القاضي كان على وعى بما تحمله لغة الشعر من وجوه واحتمالات وإيماءات إلا يفسرها المعنى المعجمى ولا تقوم بها قاعدة أو معيار . إن فكرة القاضي فى دفاعه عن اختيار الشاعر واجترائه أحياناً تقوم حسبما أوضحنا على إدراك لفرق جوهرى بين لغة الشعر على أنها أداة توصيل واللغة نفسها على أنها أداة تعبير ، ولذلك كانت عبارته الحاسمة « ولم أستحسن ما يتسرع إليه أصحابنا من التصريح بمخالفة اللغة » . وأشرنا فى هذا السياق إلى أنه حين يبيح للشاعر أن يختار يضع لذلك حدوداً وهو إذ يفعل ذلك كأنه يريد أن ينقل الاحتجاج من اللغة حيث القواعد الصارمة إلى الشعر حيث التقاليد الثابتة المتطورة فى آن . ويمثل ذلك إشارته البارعة التى تكشف عن وعى باستخدام اللغة الشعرية مرة لتؤدى عملاً شعرياً ، وأخرى لمجرد المماحكة والرغبة فى الإغراب ليس غير . ولم نسمح فى نهاية هذا الحديث عن لغة الشعر ولغة النثر أن يقف أعجابنا بأفكار الناقد القديم دون أن نشير إلى أنه كان صوتاً خافتاً رصيناً بالقياس إلى صوت شاعره المتنبى الذى دعا إلى أنه « قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره لا للاضرار إليه ، ولكن للاتساع فيه واتفاق أهله عليه فيحذفون ويزيدون » .

ويشهد قارئ الوساطة أن صاحبها لم ييخل علينا بنقل دعوة الشاعر مصحوبة بإحساس عميق بالرضا .

وفي حديثنا عن الشاعر والمتلقى وتبعنا للجدل الذى انتهى بالنقاد إلى تفسير الشعر لحساب الثانى ، وكأنه قد صدر عن غير صاحبه لاحظنا أن القاضى كان ينظر إلى مثل هذه المواقف نظرتة إلى الدخيل والطارىء الذى لا يتصل بتقاليد الشعر العربى ، نفهم ذلك من حديثه عن الشاعر الحاذق بمعنى الصانع المحترف ، وكأنه مصطلح جديد يشير إلى مهمة جديدة ونقد جديد . كما نفهمه بوقفه لدى اختياراته من شعر المتنبى ، وبمحاولة جادة شارك فيها أهل الأدب فى نظرتهم إلى الشعر على أنه لقاء ممتع بين شاعر مميز وناقد مميز كذلك . وقد أشرنا خلال ذلك إلى أحاديثه عن الخاطر والهاجس وفكرته عن تفاوت الشعر ، وهى أحاديث ترفض تفسير الشعر تفسيراً آلياً . وكنا نرمى فى نهاية هذا الفصل إلى إثبات أن القاضى كان يرى فى الشعر شيئاً يتجاوز خلال الانطباع وسذاجة الذوق كما يرى فى النقد شيئاً غير البحث عن رضا المتلقى أو سخطه .^١

ولم يبد لنا من خلال قراءة الوساطة أن القاضى كان يؤيد تحول النقد العربى الخالص إلى معايير وقواعد ، وهو بذلك يرفض فكرة تمت فى عصره وسادت بعده كانت تسعى إلى اثبات التفاوت فى قيمة الشعر لإثبات موضوعياً باستخدام مجموعة من القواعد أو المعايير . أنه حين يرفض الموازنة مثلاً كان يعنى رفضاً للمعيار والقاعدة . ويبدو خطر المعيار كما أحسه القاضى فى أنه ينتهى دائماً إلى حكم ، وكانت للقاضى مواقف يؤخر فيها الحكم بل إنه فى حالات لا يطمئن إلى أن عمل الناقد الجيد هو إصدار الأحكام . إن موضوع اثبات التفاوت فى القيمة أو القيمة ذاتها لإثبات موضوعياً من الموضوعات التى يعنى بها النقد المعاصر الآن فى دعوة جبهة لنشر قيم القراءة الصحيحة بين جمهور القراءة على اختلاف مستوياتهم . إن المعيار يخرج ما يمكن أن ندعوهم بالقراء العاديين والمكثرتين من حلبة القراءة الصحيحة ، إذ يصبح النقد حينذاك مسجلة بين مجموعة من المحترفين كرتوا لأنفسهم مصطلحات وقواعد يتناطحون فى تفسيرها وتحديدها

وجدواها حتى أمكن أن يقول مثل هذا القارئ : سأقرأ دون حاجة إلى ما ترددونه من كلام » .

كان القاضي الجرجاني يمثل النقد العربي الخالص الذي يعنى أن الأدب أدب والعلم علم ، وهو أمر يرنو إليه ناقدنا المعاصر في حديثه عن ضرورة الاتصال بالتراث والاحتكام إليه في دعوته إلى أن يكون الأدب أدبا ، لا أن يكون فرعاً من علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرهما من العلوم . وقد أردنا من الفصل الخاص بالمعيار والحكم أن يكون حديثاً يدعم فيه الناقد المعاصر موقفه بأفكار نقدية للقاضي الجرجاني وغيره في دعوتهم إلى أن الشعر شعر .

وبعد ،

فلا نريد أن نجمع خيوط البحث المتشابكة في هذه المقدمة وحسبنا أن ندل بما تقدم على ما يحاول البحث إقامته من جدل يرجى له أن يكون مفيداً نصل به نقدنا المعاصر التائه بترائنا النقدي القديم في وثباته الوضيعة . عسى أن يوفقنا الله إلى بعض ما نرنو إليه ...

السيد فضل

مكة المكرمة

يناير ١٩٨٧

الفصل الأول

الإحساس بالتراث

هناك حديث متصل عن نظرية النقد العربى يحاول أن يفسر ما يغلب عليها من طابع المحافظة والحذر من كل جديد بأنه أسوأ ما فى هذه النظرية . وفهم النظرية النقدية فى تراثنا عند هذا الحد يعنى تجاهلا لعدد من السمات الفردية التى تميز ناقدًا عن آخر فى معركة الثابت والمتطور ، كما يعنى تجاهلا لطبيعة التراث النقدى العربى نفسه بظروفه الخاصة ، حين حاول أن يكون عربيا فى مواجهة تيارات وافدة حاصرته وامتزجت به ، وأخيرا فإن هذا الحديث يغلق الأبواب ، ويوقف الحوار بأحكام عامة تعوزها الدقة ، قد تكون مسوغا كافيا لمن يريد أن يقطع كل صلة لنا بتراثنا العظيم . وقد عبر الدكتور مصطفى ناصف عن طبيعة التقليد والتجديد الحذر فى النقد العربى وكأنه يتحدث عن ناقد مثل القاضى الجرجاني فى إحساسه المميز بقيمة التراث يقول « لباب النقد العربى بلا جدال هو البحث عن الحاضر الذى يتفاعل مع الماضى أو الجديد الذى يعانق القديم أو الجدل الذى لا تستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعاوى القرب وشبه الاتفاق » . ويشاركه فى هذه الملاحظة الدكتور محمود الربيعى فهو كذلك يرى أن النقد العربى القديم يتسم فى عموميه بروح عميقة من المحافظة ، فثمة حرص شديد على أن يستند الحاضر على أسس ثابتة من الماضى ، وذلك حتى لا يعمل هذا الحاضر فى فراغ ، أو يصوغ على غير مثال . وهو يشير إلى ضرورة فهم هذا الروح المحافظ فى سياقه الصحيح بصفته إحساسا عاليا بالمسئولية . ونحن حين نسمع عن هذا النقد عبارات عن مثل إن العرب لم تقل بذلك ، وإن هذا على غير ما جرت به عادة الأقدمين ينبغى ألا نسارع بتوجيه التهم التى أصبحت سهلة فى الأفواه ، ينبغى أن ندرك أن المتحدث من موقع المسئولية يدرك بحسه الثقافى أن الرؤية الفنية الخاصة لا تكون فعالة إلا إذا عملت ضمن سياق خاص يعطيها معناها وقيمتها ، ويبرزها باعتبارها حلقة فى تطور تقاليد بعينها^(١) .

يمثل القاضى الجرجاني مع النظرة الفاحصة لوساطته هذا الصراع بين الثابت القوى والمتطور الذى كان موجودا وقائما يعمل عمله بسمات خاصة تجعله فى

أغلب الأحوال تجديدًا هادئًا يعتمد الثابت نقطة لبدائته . وقد لا يطمئن الباحث لهذا فيبحث — وهذا أمر ميسور — عن عدد من النصوص في الوساطة هنا أو هناك يردد فيها القاضى عبارات أسلافه معتمدا أفكارهم ، ثم يخلع عليه ألقابا تتداولها الآن من مثل التقليدى أو الرجعى ، فإذا اشتم لديه هذا التجديد الحذر أو التطور الرصين وصفة بالتناقض ، ولا بأس من رميه في الطريق بألفاظ من مثل الفقيه أو المحامى أو رجل المبادئ^(٢) .

ولا نريد في الصفحات التالية أن نعبر عما في أنفسنا — وقد أخذتنا العزة فنصف القاضى الجرجانى بأنه الثائر الذى أراد أن ينقض النظرية النقدية عند العرب ، ولا نريد أن نجعل من كلامه — لأسباب تخصصنا نحن كذلك — كلاماً سبق به عصره . وحسبنا النظر المتأمل في عدد من النصوص تناول عددا من القضايا النقدية لئرى فيها المتطور في نقده الذى يعانق القديم . وهذا في ظننا — إذا وقفنا في إثباته — عمل جسور — بالقياس إلى غيره — قام به القاضى الجرجانى بالنظر في طابع الحذر الذى يغلب على نقدنا العربى القديم .

وهذا نص في البداية يطلعك على ناقد — علا صوته — يريد أن يتخلص من تصور مثالى أحيط به الشعر القديم . نحن الآن نعلم عن يقين أن هذا الشعر القديم أحيط بمثل هذا التصور المثالى لسبب يخصه على أنه شعر قديم وعشرات الأسباب مما لا علاقة له بالشعر من حيث هو فن من فنون القول ، ولا يستطيع منصف أن ينكر أن العبارات التالية للقاضى الجرجانى تشي بمثل هذا يقول « ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة ، والأعلام الحجة ، لوجدت كثيرا من أشعارهم مصيبة مسترذلة ، ومردودة منفية ، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم ، ونفى الظنة عنهم فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب ، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام »^(٣) .

لا يسارع القاضى الجرجانى إلى رفض القديم لقدمه انتصارا للحديث جملة ولشاعره خاصة ، إنما هو ييسط مايراه في تلك القضية التى شغلت النقاد قديما موجها إياها وجهة أخرى . إنه يريد أن يخلع شيئا من ثوب المثالية الذى أحاط

هذا القديم ، حتى لا يكون الكلف به كلفا بما ألفته النفس واستقر عليه الاعتقاد . إن هذا الكلف كما أوضح كان سببا في ستر العيوب ، التي كان في إظهارها صلاح ، وقد تعددت صور هذه العيوب حتى أصبح لدينا هذا الكم الهائل من المعاذير المصطنعة في احتجاج النحاة ، بتغيير الرواية والتقدير وانتحال الشواهد على ما هو معروف . إننا نرى بعيون القاضي الجرجاني كيف انتحل الباحثون أن البناء تمَّ على أروع صورة ، ولم يعد في حاجة إلا إلى رنزيه صارمة وحراسة دائمة حتى لا تتساقط اللبانات . ونرى بعيونه كيف صار النظر إلى الشعر — ديوان العرب — نظراً إلى الانسي كلة إذا عيب القديم منه يفسر السبب سبب سني أنه هدم لجدار فيه . والعيب في مثل هذه الحالات قد لا يعنى مجرد حكم فني أو لغوي وإنما قد يعنى عيباً أخلاقياً أو اجتماعياً أو سياسياً ، أو ما هو أشد من هؤلاء جميعاً^(٤) .

ومن أجل ذلك فإن ستر العيوب فضلاً عن أنه يحفظ ذلك التصور المثالي الذي عبر عنه الباحثون في اللغة بقواعدهم — يدعو عناصر أخرى كثيرة وخطيرة خارج عالم الشعر . وينبغي أن نذكر الآن كيف كان من اليسير أن يكون الشعر اتهاماً ودفاعاً و«حيثيات» وحكماً ، مواقف شتى بدءاً من اللغة ومروراً بالعقيدة . كان يكفي في كثير من الحالات أن يتم الإتيان والإفحام ببيت من أبيات الشعر . وكان النظر إلى الشعر يتم متساوفاً مع أي مناقشة لقضيته نهية تعتمد إذا قامت على أساس متين من مصادر التشريع . هذا هو الاتجاه الذي تراه الأعيان ، أما ما يشهد عليه قلب القاضي الجرجاني فكان أمراً مختلفاً من تمحل واحتجاج بتغيير الرواية واصطناع للشعر وشواهد ، يشهد القلب أن الباعث والمحرك لذلك كله كان «شدة إعظام المتقدم والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس» .

وهذه مشاعر طيبة لا تكفي للحكم على شعر دون شعر فضلاً عن وصفه بالجوذة على حساب غيره . ويتعمد الناقد أن يرصد لنا جملة من الأخطاء التمسها لدى فحول الشعراء في الجاهلية وضد الإسلام مؤكداً غايته في إسقاط هذا التصور المثالي الذي أحاط اللغة ومن ثم الشعر .

إن إسقاط مثل هذه الصورة المثالية بذكر عدد من فحول الشعراء متلبسين بالأخطاء ما كان أمراً هيناً وسط إحساس عميق بضرورة نقاء الشعر العربي القديم . مثل هذا النقاء بالحق وباصطناعه — « كأن يمثل صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية التي تأتيه من كل مكان ، ولذلك كان الحرص على تشخيصه جيلاً بعد جيل ، شُخص أولاً برسم الصورة المثلى للغة العربية ممثلة في القرآن الكريم ، وشخص بالإصرار على أن الأدب العربي صورة ناضجة كاملة النضج قبل أن تتصل الثقافة العربية بغيرها من الثقافات ، ومن ثم اعتبر الأدب الجاهلي أعلى قمم الشعر العربي على الإطلاق^(٥) .

وعلى هذا الأساس يمكننا تفسير الكثير من مواقف نقادنا القدماء ، وكان القاضي الجرجاني يُعَدُّ أبنا باراً لهذا التراث لم يفارقه حين أراد ما أراد ولهذا نرى هذا الميل إلى إسقاط التصور المثالي يعانق تحذيراً مقصوداً ومؤكداً ، حتى لا يساء الفهم ، وتختلط أمور الشعر بأمور أخرى ليست منه في شيء . في العبارات التالية والأفكار السابقة يلمح الباحث هذا الإحساس الوضئ بقيمة التراث يقول « وليس يجب إذا رأيتني أمدح محدثاً أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم أو تنسبني إلى الغرض من بدوى ، بل يجب أن تنظر مغزى فيه وأن تكشف عن مقصدي منه ، ثم تحكم علي حكم المنصف المثبت ، وتقضي قضاء المُقسط المتوقف^(٦) » إن إسقاط هذه المثالية أمر له مغزى ومقصد تفصح عنه الوساطة برمتها ، ونعني تحويل الانتصار للشعر لأسباب لا تتعلق به كفن من الفنون إلى انتصار له من حيث كونه شعراً أيًا كان قائله وفي أي عصر كان لأسباب تعود لطبيعة الفن فيه . نفهم هذا كله من جملة العبارة ، ومن وقفة عند قوله « وليس يجب ... أن تظن بي الانحراف عن متقدم وتنسبني إلى الغرض من بدوى » حيث يدور الحكم بعيداً عن الشعر وأخيراً هناك تلك الإشارة إلى مغزى ومقصد .

وبهذه الكيفية تجاوز القاضي الجرجاني مجرد الحماس للجديد على حساب القديم ، كما تجاوز — وهذا أمر لا فت للنظر — الوقوف في وسط الطريق ، وهو المرفأ الذي يستريح فيه ناقدنا القديم حين تنوء به السبل ، لقد شارك أكثر نقادنا

القدماء في إحساسهم العميق بقيمة التراث تعبيراً عن تقاليد الفن وهم يدافعون عن المحدث ، ومن هنا بدا للبعض أن في الأمر تناقضاً وخلطاً ...

حاول ابن قتيبة في غير قليل من الحماس أن يحسم القضية في فترة مبكرة فقاده الحماس — وغيره — إلى الوقوف في صف الشعر المحدث ، وما استطاعت عباراته أن تخفى مثل هذا الحماس ، وإن بدا أنه يريد أن يضع مقياساً لجودة الشعر بعيداً عن الزمن الذي قيل فيه . وقد ناقش الباحثون محاولة ابن قتيبة وطبيعتها ، فلاحظ الدكتور مندور طابع الحماس في كلماته ودعا المحاولة برمتها ثورة ، وإن كانت ثورة « صادرة عن نظر فلسفى أكثر من صدورها عن حكم استقرأه من طبيعة الشعر القديم والحديث ونسبة الجودة في كل منهما ، أو قرئهما من مثل أعلى في الشعر »^(٧) ، كما لاحظ الدكتور محمود الربيعي أن هذا المقياس الذى أراد ابن قتيبة إرساءه لم يكن من الوضوح في صلب كتابه بالتندر الذى توحى به عباراته في المقدمة^(٨) والحق أنه لم يكن موجوداً بالمرة .

ومن جانبنا نفهم من عبارات ابن قتيبة دفاعاً عن الشعر المحدث حيث تشي عبارات التعريض والاستهجان بما أراده الناقد . إن ما استهجنه حقاً هو النظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه ، ومن عرّض به هو ذلك الذى يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله . والذى يدافع عنه هو المتأخر الذى نظر إليه بعين الاحتقار لتأخره وإن كان شعره رصينا . وهذه الطريقة نفهم توزيع العبارات والصفات على الشعر القديم والشعر المحدث في حديث ابن قتيبة يقول : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له ، سبيل من قلّد ، أو استحسّن باستحسان غيره . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظله ، ووفرت عليه حقه ، فأبى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله »^(٩) .

ولم يكن دفاع ابن قتيبة عن الشعر المحدث — مع هذا الحماس الشديد — يعنى إهمالاً للقديم الذى يمثل التراث ، فهو يعود إلى هذا القديم فيلزم الشعراء

المحدثين به ، فيما يبدو لنا في صيغة القرار الأمر يقول « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام . فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاقى ... » (١٠) لعل . ويوجه الإحساس بالتراث جال الدفاع عن الشعر المحدث الباحث إلى فهم هذا النص المشهور الذى أسىء استخدامه كثيرا . إن ابن قتيبة لا يرفض أن يبكى المحدثون على الأطلال كما يبكى القدماء ، وإنما الذى يرفضه هو الحدائث الفارغة التى ترى أن مجرد استبدال واقع حرفى بواقع آخر هو العصرية (١١) . دعا ابن قتيبة إلى لون من الإحساس بالتراث وتمثله محرّما التقليد الشكلى المضحك والذى يبدو فى استبدال ألفاظ الحضارة بألفاظ البداوة . وكأنه يصف اصنع المحدثين إذ يفعلون شيئا من هذا بالسذاجة التى تجعلهم فى النهاية من المقلّدين ..

وحاول ابن رشيّق أن يتوسط فى القضية نفسها موزعا الرضا على الطرفين من قدماء ومحدثين فيما استحسّنه من أقوال وآراء . فالإحكام والإتقان والقدرة والخشونة للقدماء ، وتلك فيما نرى قد تبدو أحكاما عامة تلحق بظاهر الشعر القديم ، والصنعة والزينة والكلفة والحسن للمحدثين ، وهى أحكام أخرى تلحق بظاهر الشعر المحدث . وقد وصفت المحاولة . بالإضافة إلى كونها توفيقا بأنها مناقشة تتسم بالحيلة الشديدة ، وترمى إلى تحقيق توازن فى مسألة شائكة ، وبأنها تحتل معانى عدة (١٢) .

ومع ذلك فيمكنك أن ترى الإحساس بالتراث نفسه كما بدا عند القاضى ومن قبله ابن قتيبة فيما لو أعيد النظر فى قول ابن رشيّق « وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتداء هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فتنقشه وزينه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن » (١٣) .

يحمل هذا النص كما فسره الناقد المعاصر دلالات واضحة على أن ما يتركه الأول للآخر شيء أساسى إذ أن الحسن وهو مطلب أساسى فى الفن — يقع كثير من عبء إنجازه على المتأخر . ولم يفهم الناقد نفسه معنى الكلفة فى نص ابن رشيّق على أنها مصطلح للذم بمقدار ما هو مصطلح موحى ببذل الجهود الواعية لتحسين البناء الفنى . كذلك لم يفهم معنى الاخشوشان المشار إليه فى نص ابن رشيّق

على أنه علامة نقص ، وذلك لأن هذه الصفة بعينها قد تكون مطلوبة في الفن» (١٥) .

ويؤكد ابن رشيق نفسه إحساسه بالتراث الذي التمسناه في تفسير النص السابق حين يعود فيتحدث عن قدر الموروث في سياق الدفاع عن الشعر المحدث والانتصار له يقول « وقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيستحسن في وقت ما لا يستحسن في آخر .. ونجد الشعراء الخذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من سنن الاستواء ، وحدة الاعتدال وجودة الصنعة » (١٦) ، ونحن نفهم من العبارة الأخيرة الاعتماد على قدر من الموروث دعاه سنن الاستواء وحدة الاعتدال وجودة الصنعة كما أشار — لأنه من التراث — إلى لزومه بعدم الخروج عليه . ونفهم كذلك أن قضية التقاليد وراء استحسانه لحديث ابن وكيع الذي وصف عمل القدماء بأنه مصدر التقاليد أو وهو أصل من الأصول يرجع إليه ، وهو بعد غير كاف وحده إن لم يزود بروح العصر ، وهذا الذي ذهب إليه ابن رشيق هو ما دعوناه بالإحساس بالتراث حتى في سياق الثناء على الشعر المحدث الذي « يستسيل أمة من الناس إلى استماعه » (١٦) .

لم نقصد إلى أن نقيم موازنة بين النقاد الثلاثة فيما أوردناه ، فنحن ندرك أن الموازنة في الغالب تبعث في النفس هذا الميل العدواني إلى إظهار المساوىء . وإن كننا كذلك نقصد إلى تقديم القاضى على غيره . كنا نريد أن نضع أمام القارئ نموذجاً لمناقشة اتسمت بالحيرة وأحياناً يمكنك أن تقول بالتناقض ، وفي هذه المفارقة لاحظنا ثبات الموقف من التراث لدى النقاد الثلاثة ، فثلاثتهم يقرون قيمة للقديم في سياق التطور . وقد كانت قضية الجديد والقديم تحمل خدعة من نوع ما ، ولذلك وصفها ابن رشيق باللجاجة وما كانت لجاجة ولعله لحظ صلة من نوع ما تربط الجديد بالقديم ، ولعل غيره لاحظ أن عروض الخليل المستمد من الشعر العرنى القديم والذي استعار مصطلحاته من بيت الشعر العرنى البدوى أحاط بالجديد إحاطته بالقديم ، ولعل غيره لاحظ أن المحدثين لم يحطموا الأصنام قاطعين كل صلة بالقديم ، وهل كان الحديث عن الخمر في مطلع القصيدة بدل الوقوف على الأطلال تحطيماً للأصنام ؟ ولعل غير هؤلاء جميعاً من رأى أن مهمة

ابن المعتز كانت يسيرة في إثبات أن ألوان البديع التي نسبت للمحدثين استمدوها من التراث العربي ، لم يكن لهم فيها فضل سبق ، وإن كان لهم فيها سوء التصرف بالإكثار والمبالغة .

كان الإحساس بالتراث موجودا قبل ذلك بكثير ولابد أن ثمة من لمحة في الحكم على شاعر كأمريء القيس ، قدمه القدماء أنفسهم لا لأنه قال ما لم يقولوا ولكن لأنه سبق — (بمعنى ابتدع) — إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها^(١٧) . ما استطاع أى اتجاه عقلى بروافده أن يجعل من حديث النقاد عن الشعر القديم محض القديم أو الشعر المحدث محض الحادث قياسا على فكرة المتكلمين عن محض الحسن وعجز القبيح . إن الدفاع عن المحدثين بهذه الطريقة كان صالحا للدفاع عن القديم .

هذا الإحساس الوضئ بالتراث هو الذى زود القاضى الجرجاني بحساسية تجاه كل خارج عليه ومفتعل وعرضى . لم تكن تقاليد الشعر العربى تسهم بوضوح في إبراز كون الشعر تعبيرا عن الشاعر في حياته الخاصة ، ومع ذلك فقد نمت في ظل وعى غير فنى أصوات تحاكم الشاعر بشعره ، والأمر جد قريب بما يفعله البعض حين يحاولون التماس غايات خلقية ودينية وثقافية من الشعر اعتادا على أنه مصدر من مصادر المعرفة . ونقاد المتنبي كانوا من هؤلاء جميعا ، بالإضافة إلى أن وضعه الشخصى أسهم في نماء ألوان من العداء الخفى تلبست النقد فصار نقداً عدائياً ، كان من الطبعي أن ينتهى الكلام فيه بالحديث عن السرقات والخصومات ، ومن الغريب أن السرقات سميت أدبية كما سميت الخصومات أدبية .

إن موقف القاضى الجرجاني من هذه القضية يتسق مع فهمه الوضئ للتراث ممثلا في تقاليد الشعر العربى ، فهو حين يرفض أن يحاكم الشاعر بشعره كأنه يرفض شيئا لا يعين على الإحساس بالشعر . كأن الشعر يمد الناس بلون من المتعة تعود إلى كونه شعرا وهى متعة من لون فريد ، لم تقترن في التراث بحقيقة من الحقائق . ما كان القاضى الجرجاني يجد أن من المجدى أن ندع شعر المتنبي لتتابع هذه المعارك الشخصية التى كانت تتبعه حيث يرحل . ومن أجل ذلك لا نراه — ويجب ألا

ننسى أنه كان معنيا برديتهم لعدد من الخصوم أمعنوا في محاكمة الشاعر في حياته الخاصة بشعره وقد دعاهم خصوما ولم يسمهم نقادا — نقول نراه غير معنى بذكر أسماء هؤلاء في أغلب الأحوال . وأنت ترداد إعجابا بهذا الناقد الذى صنف هذا السفر الضخم عن شعر المتنبي دون أن يعنى بأن يترجم له ، على عادة الكتاب ، ونقول عن شعر المتنبي لنلفت الانتباه إلى العنوان الذى اختاره المؤلف : « الوساطة بين المتنبي وخصومه فى الشعر »^(١٨) فهناك خصومة أخرى فى غير الشعر ليست محل اعتبار . لم يعن الناقد بسيرة الشاعر ، على أن بالسيرة الإغراء والفتنة لمن شاء أن يكتب بعيدا عن فن الشعر .

ونحن من جانبنا لا نؤكد على ذلك لكى نعلن عن سبق القاضى لانتجاهات فى النقد الحديث إرضاء لغرور قومى ، ولا لما تمليه علينا المشابهة من إغراء ، ولكننا نحاول فى هذا السياق أن نلفت النظر إلى أن حديث القاضى الجرجاني بداية موجودة فى تراثنا نواجه بها هذه المشكلة التى تؤرق النقد الحديث حيث مازلنا نرى من يعجبون لم يرفض أن يحاكم الأديب بأدبه كما يعجبون لمن يرفض أن يفسر الأديب حياة الأديب .

ونحن نعود بك إلى القاضى الجرجاني الذى يعلق على الموقف بعينه الذى وقفه خصوم المتنبي وأنصاره يقول « وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه »^(١٩) ، ولا أجد فى نفسى رغبة لأن أمر مسرعا على هذه العبارة قبل أن أشير إلى أن القاضى الجرجاني ، وهو يتحدث فى صدر صفحات كتابه كان على يقين من أن ثمة فورا بين الأدب والأديب أو بين الشعر والشاعر لا يتيح لأحدهما أن يكون أساسا صالحا فى الحكم على الآخر . كما لا أريد أن أعتبر هذه العبارة ، من تلك العبارات الشاردة التى نقرأها فى تراثنا النقدى ثم تضيع ، فلا تنمو عند قائلها ، ولا عند غيره ، فإن الكتاب برمته لم يخلط فيه كاتبه بين المتنبي وشعره . ومع ذلك فلا خلاف على أن القاضى كان ملما بأضعاف ما نعرفه نحن الآن عن المتنبي ، وهو كثير وغريب كثرة وغرابة مزعجتين ، بل نستطيع أن نقول أن شعر المتنبي من المعريات ما قد يعزز المبدأ الذى رفضه الناقد ، كما أن المتنبي نفسه

بتكوينه الشخصى قد يؤكد عند خصومه هذا الداء ، ولا أقول — الآن — هذا
المبدأ .

إن المأزق الذى يقع فيه الناقد حين يحكم على الشاعر بشعره يفوته كما نفهم
عن النقد الحديث أن العمل الأدبى قد يقدم أحلام الكاتب لحياته الحقيقية وقد
يكون قناعا يتوارى خلفه الشخص الحقيقى ، وقد يكون صورة للحياة التى يريد
الكاتب أن يهرب إليها . ولهذا فإن من الخطر الاعتقاد بأن حياة الشاعر هى شعره
وأن شعره هو حياته ، ونستطيع أن نلمح كيف قاوم الجرجاني إغراءات النقد
البيوجرافى — وهو الطابع الغالب على نقاده — ففصل بين القيم النقدية والقيم
الشخصية وهو بذلك يمثل إحساسا عميقا بقيم نقدية حسمها تراثنا النقدى منذ
فترة مبكرة حين كان النظر إلى الشعر على أنه قول :

نظر بعضهم فى قول المتنبى :

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع فى الترب خائمه

أثار هذا البيت عددا من القيم الشخصية لدى الخصوم : يقول أبو بكر
الحوارزمى : إن المتنبى كان قاعدا تحت قول الشاعر :

وإن أحق الناس باللسوم شاعر

يلوم على البخل الرجال ويبخل

وإنما أعرب عن طريقته وعاداته بقوله :

بليت بلى الأطلال البيت (٦٠)

فات خصم المتنبى فى هذه المرة النظر فى القيم الفنية ، لأنه أراد أن يفسر
الشعر بالشاعر على حين لفتت القصيدة برمتها نظر غيره إلى قيم فنية ، أشار
القاضى نفسه إلى بعضها ، وبعد ذلك كان أبو العلاء المعرى إذا ذكر الشعراء
يقول : قال أبو نواس كذا ، وقال البحترى كذا ، وقال المتنبى :

بليت بلى الأطلال ... القصيدة (٢١)

وقد ألح ابن قتيبة إلى شيء من ذلك الذى استقر فى وعى عدد من النقاد من بعده ، ومن بينهم القاضى الجرجاني ، وأعنى أن حياة الشاعر ليست هى شعره ، فقد لاحظ أن الفرزدق كان زير نساء وصاحب غزل ، ومع ذلك لا يجيد التشبيب ، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيها ، وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري ، وما أحوجني إلى رقة شعره (٢٢) .

وتميزت نظرة قدامة من بين نقادنا القدماء فى هذه القضية فهو يبدو مقتنعا أن الشعر لا يقدم وقائع حرفية ، وإنما هو يقدم وقائع شعرية ، لأنه قول إذا أجاد فيه صاحبه لم يطالب بالاعتقاد . كان قدامة يتحدث عن النسيب فى شكلين أحدهما الشعر ، يقول « ولأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف مافى نفس هذا الشاعر من الوجد فحيث لم يذكروا دائما اعتقدوا فقط ، لم يدخلوا فى باب من يوصف بالشعر (٢٣) .

ونريد أن نتوقف طويلا لدى تعبير تراثنا عن الشعر بأنه قول وحينذاك يبدو يسيرا علينا تقديم أمرىء القيس على القدماء عند عدد من النقاد المحافظين والمستنيرين على ما فى شعره من فحش ، وما ورد بشأنه فى الأثر كما يبدو يسيرا قبول شعر عمر بن أبى ربيعة لدى نقاد وشخصيات عامة رصينة . وإن شئنا أن نضفى على هذا التعبير من روح الإسلام فهو عمل كذلك وقد لاحظ الباحثون ذلك حين رأوا المتقدمين من النقاد ينظرون إلى الشعر على أنه عمل من الأعمال ، والعمل كما يعرفونه يختلف عن النية ، وقد يطابق النية ، ولكنه على كل حال شيء آخر غير النية . وقد علمتهم آداب الإسلام أن ينظروا إلى الشعراء بحسب أعمالهم أو شعرهم لا بحسب نواياهم أو شخصياتهم (٢٤) . وقد فسر بذلك النظر إلى شعر أبى نواس وبشار ، فالمتقدمون لم ينظروا إلى حياة هذا أو ذاك إلا نادرا ، على حين نظر الباحث الحديث إلى حياتهما وكان النظر إلى الشعر إلى (٢٥) .

وقد تمثل القاضى الجرجاني هذه الاتجاهات حين أعلن عن عجبه لمن نقد المتنبي لوجود مايدل على خروجه على الدين فى شعره ، وكذلك وهو يجزم بأن الشعر بمعزل عن الدين يقول : « والعجب ممن ينقص أبا الطيب ، ويغض من

شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة» (٢٦) .
وتتوقف لدى عجب القاضي الجرجاني ونسأل أكان العجب مبنياً على سوابق التراث الذي ألحنا إلى شيء منه ، أم أن العجب كان ممن لا يفهمون أن الشعر بناء والدين والأخلاق بناء آخر ، أم أن العجب كان ممن حاكموا الشاعر بتعريف أوأوا فيه حياته ، إن العجب كان من هذه الأمور مجتمعة . وأنت بعد قد تسمع نوعاً من السخرية ممن لا يضعون الأمر في موضعه من تقاليد الفن ، فحين يدور الحديث ويعترض المعترض على أمر هو من المسلمات ، في هذا السياق يكون العجب (٢٧) .

هكذا النص الثاني سيء الخنط الذي أسيء فهمه يقول : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يُمتحن اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ؛ ولكن أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير ، واضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » (٢٨) .

ولا أحب أن أفهم هذا النص وغيره من النصوص التي تشابه وتؤدي معناه على أنه دعوة للتحرر من القيم الدينية والخلقية . فهو لا يخرج عن كونه فهماً واعياً لقيمة فن الشعر في تراثنا ؛ وكان من المتقدمين من آمن بأنه لا يمثل الواقع فحاولوا استقباله على أنه قول وليس مصدراً من مصادر المعرفة ، ومنهم من رفض أن يجعله دليلاً على صاحبه يتقدم به أو يتأخر ولذلك فإن هؤلاء الذين يحلو لهم أن يفسروا النص على أنه دعوة للتحرر يخلطون بين سياقين مختلفين هما طبيعة الشعر ووظيفته .

وحديث القاضي الجرجاني كما فهمنا كان عن طبيعة الشعر ، وهو حديث يتسق مع مذهبه النقدي واتجاه التراث الذي ينتسب إليه ، ولو أثر القاضي الخروج عن إحساسه بميق بهذا التراث فتحدث عن وظيفة الشعر — وهو ما لم يفعله — لسمعنا منه كلاماً مخالفاً (٢٩) .

ولعل القارىء يذكر معنا أن الحديث عن وظيفة الشعر لم يكن يوما في تراثنا من حديث النقد والشعر . وحيث يكون الحديث في تراثنا عن وظيفة الشعر فأنت تقرأ أو تسمع أحاديث كثيرة وأصواتا عالية من هنا ومن هناك لا تكاد تتبين فيها أصوات ناقد للشعر يحل محله من التراث الذى أتاح له العيش وفاء بتقاليده الخاصة .

إن وضع القضية موضع التسليم لدى الناقد جعله لا يعود إليها مرة ثانية ، ومع ذلك فيمكننا أن نتوقف لدى عبارة أخرى ساقها القاضى الجرجاني في موضع آخر باحثين عن مقاصد بغية التفسير ، يقول « فأما القذف والإفحاش فسبب محض ، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح القافية »^(٣٠) في هذه العبارة يضع الناقد فاصلا حاسما بين الأداء الشعري ومحض الأداء . ومن أجل هذا لم يقبل القذف والإفحاش الخالصين حيث لا يمكنك أن تتبين هذا الأداء الشعري الذى يرجى من قراءة الشعر ويتم به المتعة ، ويتم المقاصد على الدين والأخلاق فتكون الدعوة الخالصة للكفر والفسق أمرا ينكر في غير عالم الشعر ، ولكنها إذا باينت هذه الصورة أمكن استقبالها الأداء الشعري الذى هو قول كما مر بنا .

وتردنا عبارة الناقد السابقة إلى حديث طويل عن نوع الحقيقة في الأداء الشعري التى تختلف عن الحقيقة في كلام داعية للخير أو الشر . إن قدرا كبيرا من المتعة التى يعيشها قارئ الشعر تكمن في أنه مع الأداء الشعري يجلس وقد ترك وراءه قدرا كبيرا مما يتميز به الذهن الإنسانى الذى اعتاد أن يقارن ويميز ويقبل ويرفض بالاتساق مع 'معارفه العقلية' . إن الخطر في مواجهة محض القذف — بالعودة إلى عبارة الناقد — يأتي من كونك تواجه شعرا فقد كيانه ونعنى فقد الأداء الشعري . ولل فلاسفة من المتقدمين محاولات لا فته في تفسير تلك القضية ، نلمح ذلك في حديثهم الطويل عن التخيل الشعري ، هذا الحديث الذى لم يقدر له أن يسهم بدرجة أكبر في نقدنا القديم ، ان التخيل الشعري عملية إليهم للمتلقي ومحاولة لتحريك قواه غير العاقلة وإثارتها مما يؤدي بالمتلقي إلى الاستجابة لتخيلاته ، فغرض التخيل في النهاية استدراج السامع في غفلة من رؤيته إلى ما

يخالف عقله وعلمه (٢١) . مثل هذا الحديث لا نريد أن نتوقف لديه طويلا الآن ، وحسبنا أن نشير إلى أنه كان محاولة جادة للإجابة عن سؤال محير : لماذا نقبل في الشعر ما لا نقبله في غيره . شارك القاضي في مثل هذا الحديث فهو يرى أن الأثر الذى يتركه الشعر في نفس المتلقى — أو سورة الطرب التى أشار إليها — لا يتحدد فى معنى بعينه يفجر تلك الطاقة العقلية التى تميل بطبعها إلى الواقع والمنطق وما إليهما . كما لا يتحدد فى لفظ محدد نجد له معادلا ثريا من أقرب طريق . وقد حاول الناقد أن يعبر عن شيء من ذلك بعبارات عصره حين جعل استقبال الشعر من غير هذا الطريق وفقا على ما سماه النفوس المهذبة والأذهان المثقفة التى تترك الشعر بطريق مخالف . وعبارته « وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار » تشي بتجسيد أثر للشعر يشير إلى خطورة تمزيق العمل الشعرى إلى لفظ ومعنى ، بالحديث عن اللفظ بعيدا عن المعنى المائل فيه ، وبالحديث عن المعنى بمعزل عن صياغته المائلة فيه صورة محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار . ويمكن الاطمئنان إلى وعى القاضى الجرجاني بهذه الحقيقة — وأعنى خطورة النظر إلى الشعر بالفصل بين شكله ومضمونه ومن ثم يكون قياس المعنى على الواقع واللفظ على صورة مثالية مفترضة للغة — بالتوقف لدى تقسيمه لنقاد المتنبي إلى فريق اللغويين وفريق المعنويين . إن هذا التقسيم فى ظنى لم يكن وصفا لنوعية النقاد بقدر ما كان وصفا لطبيعة نقد ، وما يترتب عليه من أحكام ، تبدو فيها مفارقة لحظها القاضى فالفريق الأول من اللغويين « ولا بصر له بصناعة الشعر » يتعرض من انتقاد المعانى لما يدل على نقصه ، والفريق الثانى من المعنويين « ولا علم له بالإعراب ولا اتساع له فى اللغة » لا يستطيع إلا قياس الشعر على الواقع بفهم عجيب سنراه بعد قليل .

إن وعى القاضى الجرجاني بضرورة بذل الجهد للتعرف على العمل الشعرى من غير طريق الفصل بين لفظه ومعناه قد يخفى فى بعض أجزاء الوساطة ولكنك ترى إصرارا من الناقد فى كثير من المواضع على توضيح مذهبه يقول فى صدر وساطته « وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء .. ودعنى من قولك هل زاد على

كذا (ألاحظ أنها سخرية ممن ينثرون معنى البيت في مرحلة وقد يقيسونه على الواقع في ثانية) وهل قال إلا ما قاله فلان ، (ألاحظ أن هنا رفضا لانطباق معنى شعري على آخر أو بعبارة صريحة رفض لما سمي بالسرقات بعد ذلك) فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تقضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف^(٣٢) ، وهنا يمكنك أن تسأل كيف تسبق روعة اللفظ الحكم إلا إن كان الوعى بالصورة الشعرية وأثرها في نفس المتلقى يتم على نحو فريد قبل أن يعود إلى القارئ وعى منطقي يلزمه حديثا عن الواقع والسابق . ويمكن أن تقرأ هذه العبارة في ضوء مفهوم التخيل الشعري المشار إليه في حديث الفلاسفة . أن المعنى الشعري كما فهمه الناقد فضلا عن ذلك لا يتأتى لك إلا بعد تفتيش وكشف ، وليس من التفتيش والكشف القياس على الواقع بالطبع ، فمثل هذا القياس إدراك يسير .

كان الأمر خطيرا فيما رأى الناقد حتى أنه في هذا السياق يقول « وقد حملنى حب الإفصاح عن هذا المعنى (المقولة بعبارتنا الآن) على تكرير القول فيه » وإعادة النظر له ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه^(٣٣) . كما يحذرنا من هذا الذى « لا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض » .

آمن الناقد إيماناً تقاليد الشعر العربى معتمدا هذا الإحساس بأننا نقبل في الشعر مالا يمكن أن نقبله في غيره . فالشعر لا يقاس بوقائع العالم الخارجية . لم يغير من ذلك هذا الصوت الطارئ الذى تعاظم لسبب أو لآخر مناديا بالصدق في معناه الحرفى وراضيا — لذلك — عن الشاعر الذى يصف الأشياء ويمدح الرجال بما هم عليه . ولم يغير من ذلك اتجاه البلاغيين بحده إلى التماس الشبه بنوع من النسبة المنطقية التى لا تأخذ في اعتبارها أن الكلمة التى تبدو محدودة أو متناقضة قياسا على وعى عقلى تحمل من الصور مالا يمكن أن تضعه في حدود ، ثم شاع القول بالمقاربة والإصابة والجامع .. الخ .

ويمثل الموقف القادم هذا المد والجزر بين الأصيل والشائع في النظر إلى الشعر

وقياسه على وقائع العالم الخارجية . لقد نظروا مرة ثانية الى قول المتنبي :

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

فقالوا — قياسا على وقائع خارجية — « كم عسى أن يقف الشحيح ؟ . ثم قالوا : أراد الشاعر التناهي في الطول فبالغ في التقصير » . إن الاعتراض كما نرى يقوم على قياس الشعر بالواقع الحرفي ، ولذلك ظنوا أن هناك خاتما حقيقيا وقع في التراب لبخيل ، ثم رتبوا على هذا الظن المفترض السؤال التالي : وهل يخفى الخاتم إذا بحث عنه في التراب . ولما نظروا في قوله :

يفضح الشمس كلما زرت الشمس

بشمس منيرة سـوداء

قالوا : الشمس لا تكون سوداء ، والإنارة تضاد السواد فقد تصرف في المناقضة كيف شاء .

وقد عبر ناقدنا المعاصر عن ضيقه حين ينتصر الشائع على الأصيل والعرضي على الجوهري في فن الشعر ، وهاله أن فكرة الصواب بمعنى المطابقة أخذت وجهة غير عادية ، على الرغم من أن هذا الصواب نفسه كان ضيقا ، فحقائق النفوس بدت — أكثر من مرة — ضائعة وتعقيدات المعنى أهملت تماما — راجع كيف أهملت في اعتراض خصم المتنبي في البيتين السابقين ، وانظر ماذا يقول الآمدى في بيت ألى تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طل الدمع يجرى ووابله

يقول الآمدى : إن الدموع لا تقوى الشوق بل تشفى منه — لم يكن في وسع الآمدى فيما يرى ناقدنا المعاصر أن يتصور أن المتناقضات في المجال النفسى تعيش متفاعلة ، ولذلك كان الشاعر في كثير من الأحيان أروع من الناقد .^{١١} لا يسلم بحجة الخلق ويعتقد أن هناك نظاما معترفا به ، وتمثيلا معيناً للأشياء

يقاس عليه تمثل الشاعر ، ولكن الشاعر يكشف ببصيرته مالا حصر له من الخبرات المتنوعة المتضاربة ، الناقد لا يستطيع أن يجارى الشاعر في حريته ودقة ملاحظاته التي تعبر المنطق القريب ، الشاعر يثور على المنطق وطريقة فهمه ، ولكن الناقد ضيق الأفق يؤمن بأنظمة وتقاليده تأتي من قبل الحكماء أو العظماء أو جماعة من الناس ليسوا من هؤلاء ولا هؤلاء^(٣٤) .

والنص التالى للقاضى الجرجاني يشارك ناقدنا المعاصر فى ضرورة النظر إلى الصورة الشعرية على أنها كيان شعري له خصائصه التى يعرف بها ، ولا يعرف بسواها يقول : « إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة وأخرى بالحال والطريقة ، فإذا قال الشاعر — وهو يريد إبطاله وقوفه : إلى أقف وقوف شحيح ضاع خاتمة : لم يرد التسوية بين الوقوفين فى القدر والزمان والصورة ، وإنما يريد لأقفن وقفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الاعتدال ، كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف فى أمثاله ، وعلى ما جرت به العادة فى أضرابه وإنما هو كقول الشاعر :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولا قطعته بانتحاب

ونحن نعلم أن نفس العاشق بالغا ما بلغ لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل^(٣٥) نفهم عن القاضى الجرجاني محاولة تضع أيدينا على فرق حاسم بين وقوفين : وقوف الشاعر فى شعره ، ووقوف غيره خارج الكيان الشعرى وحسب الناقد أنه لم يشأ أن يسوى بين وقوفين ينتسب كل واحد منهما إلى عالم له خصائصه ، وكأنه يريد أن يقول : إن الخطأ الذى وقع فيه من انتقد الشاعر كانت بدايته التسوية بين وقوفين ، ويمكن أن نعود إلى النص مرة ثانية لتتوقف عند هذه العبارة الحاسمة « لم يرد التسوية بين وقوفين فى القدر والزمان والصورة » كان الناقد يريد أن يشير إلى وقوف له طبيعة شعرية رآه زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الاعتدال . إنها محاولة فيما نرى تلتقى مع ما يلحظه النقد الحديث من أن الصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي ، ولكنها أيضا تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي ، شيء داخلي ، كما تلتقى مع ناقدنا المعاصر الذى يريد أن يحث القارئ على فهم الصورة الشعرية دون قياس على ما نعلم من واقعنا اليومى . إن المفيد عنده فى قراءة

الصورة الشعرية أن نفحص العناصر التي تتركب منها الصورة لنستخرج منها المعنى الذى يحتمه تركيبها^(٣٦) .

ولم يتوقف القاضى الجرجاني عند هذا الحد ، فالتصل بين الواقع الخارجى والبناء الفنى ، بالتساق مع أضواء من التراث الشعرى العربى ، فهو يتقل عن نسبى — ويشاركه — إحساسه بقد قياس الشعر على الواقع الحرفى الخارجى ، وإنما يقاس الشعر — فى رأى الشاعر — بشعر .

إن التعبير الشعرى ينبغى أن يقاس بتعبير شعرى ، فكلاهما ينتسب لكيان فنى واحد هو الشعر . حين عابوا المتنبى لأنه جعل غير شئ مرثيا قياسا على واقع حرفى ومنطقى كذلك ، يؤيد أن اللاشئ من الطبيعى ألا يرى ، أبى الشاعر . وشاركه الناقد طموحه . يقول الناقد معلقا على قول الشاعر :

وضاقت الأرض حتى كان هاربهم

إذا رأى غير شئ ظنه رجلا

« فلم يكثرث بالإحالة ، ولم يستقبح أن جعل غير شئ مرثيا لما استوفى عند نفسه الغاية^(٣٧) . ولا نريد أن نمر على هذا النص دون أن نتوقف عند الجملة الأخيرة التى تعنى بعبارة بسيطة الوفاء بالكيان الشعرى . وكان المتنبى قد دافع عن نفسه معتمدا قياس الشعر على الشعر فهو مسبوق فى التراث الشعرى يقول عمر ابن لجأ :

وقعنب يا ابن لا شئ هتفت به

ومسبوق بأبى تمام — ودعك أنه مجن دعوا المحدثين فى قوله :

أفئ تنظم قول الزور والفند وأنت أنذر من لاشئ فى العدد

يقول المتنبى فى عبارة ينقلها القاضى وكأنه يعبر عن رضاه ، مشاركا الشاعر طموحه « قد أجاز هذا أن يكون لاشئ واحدا (فى كيان شعرى بالطبع) وهذا أن يكون معدودا (فى كيان شعرى آخر) فكيف يحظر على أن أجعله مرثيا (فى كيان شعرى كذلك) »^(٣٨) .

لم يكن الناقد قادرا على أن يقبل القول بأن أعذب الشعر أكذبه وأن خير الشعر أصدقه معا ولم يكن قادرا على أن يتغافل الأمر كله . كان الوقوف في الجانب الأول يعنى إهمال الجانب الثانى ، وكانت صياغة القضية فى مثل هذه العبارة تعنى أن لا سبيل إلى وفاق : خير الشعر أكذبه كان تعنى أن ليس خير الشعر أصدقه : عمت الحيرة الجميع . لاحظ حيرة عبد القاهر الجرجاني وهو ماهو بين نقادنا القدماء ومن قبله الأمدى الذى يدافع عن عمود الشعر العربى ثم يقسم : بالله « ما أجوده إلا أصدقه » . كان الشاعر أروع من الناقد لأنه جمع فى شعره الأمرين معا فقارب وغالى ، وهذا ما نفهمه من وساطة القاضى ، فكل ذلك الشاعر القديم ويفعله الجديد ، ويفعله كل شاعر كان الناقد لأسباب ليس فيها الشعر قد تعلق بالعقل ولذلك ناصر قولهم أعذبه أصدقه ، عملا بقاعدة يشرحها عبد القاهر بعد ذلك فيقول : الباطل محصور وإن قضى له ، والحق أبلىج وان قضى عليه^(٣٩) » وناقدا المعاصر لسان حاله يقول تلك جناية الحكم على الشعر بأمر ليست منه . استمع القدماء إلى الشعر ولم يتوقفوا عند هذه الحجة التى يسوقها عبد القاهر ، بل أنها لم تناقش أصلا .

هناك صراع يشهده القاضى الجرجاني بين شائع يستجد وأصيل راسخ : الأصيل الراسخ كان يسمح للشاعر بأن ينطق ناقتة وحصانه ومعطيات البيئة من حوله ، يحدثها ويخلع عليها من حياته . ثم يأتى الناقد فيطالب الشاعر بأن يعتمد الصدق والمقاربة ، حتى أصبح الشائع « أن يستعمل الشاعر من المجاز ما يقارب الحقيقة »^(٤٠) . وأصبح الشائع أن لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح . وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل^(٤١) .

صار عجيبا أن تتحدث الناقدة فى قول المثقب :

إذا ما قمت أرحلها بليل	تأوه آهة الرجل الحزين
تقول إذا درأت لها وضيئى	أهذا دينه أبدا ودينى
أكل الدهر حل وارتمال	أما يُقى على ولا يقينى

وصار عجيبا سبق الآجال للطعن في قول عترة :
وأنا المنية في المواطن كلها والطعن منى سابق الآجال
وصار عجيبا أن يسند الميت إلى نحرها فيحيا في قول الأعشى :
ولو أسندت ميتا إلى نحرها عاش ولم ينقل إلى قابر
. وصار عجيبا أن يتغلى بثوبه ليرى محبوبته في قول المجنون :
وإنى لأستغشى وما بى نعسة
لعل خيالا منك يلقي خيالها
. وبذلك كله صار عجيبا أن يستقبل قول المتنبي :
وفتانة العينين قتالة الهوى
إذا نمت شيخا روائعها شبا

يقول القاضي في محاولة للوساطة بين الشائع والأصيل : « فأما الإفراط .
فمذهب عام في المحدثين ، وموجود كثير في الأوائل ، والناس فيه مختلفون ،
فمستحسن قابل ، ومستقبح راد ، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها ، ولم
يتجاوز الوصف حدّها جمع بين القصد والاستيفاء ، وسلم من النقص
والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية ، وأدته الحال إلى الإحالة ، وإنما الإحالة
نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق ، والباب واحد ، ولكن له درج
ومراتب (٤٢) .

إن القراءة المتأنية لهذا النص تطلعننا على ناقد لم يشعر بارتياح لواحد من
الفريقين ، المستحسن للإفراط والرافض له ، وهو لذلك لم ينسب نفسه لأى من
الفريقين . كما يطلعك النص على أن مثل هذا التجاوز من الشعراء لم يكن النادر
عند القدماء الذى توسع فيه المحدثون . كان كثيرا في القدماء وصار عاما في
المحدثين . كما يطلعك الناقد على أن مثل هذا التجاوز لا يرفض من حيث هو
تجاوز ، ولكنه يرفض — وكذا يقبل — حسبما كان موقعه ودرجاته التى تنتهى

بالإحالة . يتقدم القاضى هنا خطوة أبعد مما حققه قدامة قبله حين فرّق بين غلو ممتنع ويجوز أن يتصور فى الوهم وآخر لا يكون أبداً ، وهى عبارات لم يستطع أن يدرك فيها مقولة أرسطو « المستحيل المنفع أفضل من الممكن غير المنفع » .

لقد رفض قدامة مذهب الوسط عن وعى بأن الشاعر يرنو إلى خلق نموذج على غير قياس يحمل المعانى الروحية الحديرة بالشعر يقول « وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الوجود ويدخل فى باب المعلوم ، فإنما يريد به المثل وبلوغ الغاية فى النعت^(٤٣) رفض القاضى التوسط كذلك معتمداً على هذا الإحساس القوى بالماضى الذى استقبل به القدماء أشعار شعرائهم على غير قياس .

وقد تعودنا أن يلجأ الناقد إلى التراث حين تنوء به السبل : بالغ القدماء وأفرطوا وتوقفوا عند حد . ولكن هؤلاء المحدثين فى بحثهم عن ذواتهم تجاوزوا كل حد ، وهو لذلك إذا اعتذر عن الغلو والإفراط واستحسنه ، فلأنه كان موجوداً ، وإذا اعترض فجعل له حداً ومراتب فذلك أيضاً لحساب تقاليد تضع له مراتب وفروقا ووجوها ، يقول عن تلك الوجوه إنها « تختلف بحسب اختلاف مواضعه ، وتباين على قدر تباين المعانى المتضمنة له »^(٤٤) فالأمر بعد لا تحكمه قاعدة يذم فيها الإفراط فى كل حال ، فهناك مواضع متباينة أو بمعنى آخر هناك النظر إلى العمل الشعرى على أنه بناء توضع فيه اللفظة إلى جوار الأخرى ، والصورة إلى جوار صورة أخرى ، حتى ولو كانت هذه الأخرى بعيداً عنها فى بيت آخر من أبيات القصيدة أو فى قصيدة أخرى ، وحينذاك يكون لمعجم الشاعر الشعرى دور فى تفسير الصورة . وكأن القاضى قد لمح خطورة النظر إلى البيت منفرداً فى أمثال هذه المناقشات ، وكأنه يحذرنا من أن النظر القصير إلى البيت المفرد — وكان ذلك شائعاً — لا يعين على فهم الشعراء أن أعان على إظهار المساوى .

هذا القدر من التقدم فى فهم القضية يعود فينحسر بمحصرتها فى وهم يفسره ويحله محله الحقيقى والخوف والحذر من كل جديد ، عبر الآمدى عن خشيته لأن طائفة استحسنت شعر أبى تمام لما فيه « من غموض المعانى ودقتها وكثرة ما يورده

مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج ، وهؤلاء أهل المعاني . والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام» (٤٥) وغير القاضى عن ذلك بالطريقة نفسها ، لم يكن هناك خطر حتى « استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصة ، فأخرج به التعدى ، وتبعه أكثر المحدثين » (٤٦) .

ونحن من جانبنا نشك كثيرا فى وجهة هذه الحجة ، فلم يكن شعر أبى تمام كله على هذا النحو ، وحين نعود إلى تلك الأبيات التى اتخذوها دليلا على خطورة ماسمى الغلو والمبالغة نفاجأ بأنها أبيات معدودة حاول فيها الشاعر شأنه فى ذلك شأن كل شاعر كبير الحرص على وجود القديم فى حال من الحركة بتمثله بدلا من اللف والدوران حوله بمثل هذه الحيل التى أجاد بعض النقاد حوكها ، وحنوا الشاعر على المضى فيها . ومن أجل هذا كان ناقدنا المعاصر محقا حين رأى أن أبا تمام الذى يقال إنه ثار على عمود الشعر قد وعى هذا العمود إلى حد غفل عنه كثيرا جدا من المحدثين عنه وناقديه . وكان الأولى فيما يرى أن يتخذ أبو تمام نموذجا لوعى التقاليد على خلاف البحترى ، فوعى التراث عند البحترى — إذا صدقنا وصف المتقدمين له ليس ناضجا ، ولا توجد عملية وعى ناضجة بمعزل عن أحداث هذا التغيير أبدا (٤٧) .

كان ناقدنا القديم حريصا على وجود القديم يستند إليه ، أما ناقدنا المعاصر فلا يكفيه الآن أى وجود إنه يطلب من الماضى وجودا بعينه ، وبذلك يصير الإحساس بالتراث عنده فى حال من الحركة الممتدة من القرن الرابع الهجرى إلى القرن الخامس عشر الهجرى .

المراجع والهوامش والتعليقات

١ — د. مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم . ص ١٣ ، د. محمود الربيعي
نصوص النقد العربي القديم ص ١٩ — ٢٠ . كانت المشكلة التي أثارت قلق الباحث القديم
المنتصر أن يتحول الأدب العربي عن عريته وما يتبع ذلك من مخاطر . وكانت المشكلة التي
أقلقت الباحث في بواكير النهضة الحديثة قد أثرت على هيئة سؤال : كيف يتحول الأدب
العربي إلى ما يشبه أدب الغرب المنتصر ، وقد عنى الباحث القديم المميز بأن يصل القديم
بدماء جديدة شريطة الاحتفاظ بفكرة النقاء ، وتلك شروط المنتصر . ولم يكتشف الباحث
الحديث قيمة الثابت التليد إلا بعد أن خاض غمار تجربة مريّة حاول فيها أن يتخلص من
الماضي برمته . ويمكن أن نضع الإعلانات الأولى لرواد مدرسة الديوان إلى جوار اتجاههم إلى
التراث بعد ذلك لنستخلص قيمة التجربة . وبعد ذلك صار التراث الملجأ الأكبر ولا نقول
الوحيد لمن كانوا أشد ثورة على التراث من رواد مدرسة الديوان ، وأعنى الشعراء المعاصرين
من مدرسة الشعر العربي الجديد فهم يعزفون — ولا اتهام — على مواده وصوره حتى صار
الشعر القديم نفسه قيمة تعبيرية لها طابع المصطلح في شعرهم . ولم تعد القضية عند نفر من
الشعراء والنقاد الثابت والمتطور ولا التقليد والتجديد ، ولأسباب عديدة صار الإحساس
بالتراث نفسه موقفاً جديداً لا تستطيع أن تتبين فيه معالم القديم من مظاهر الجديد . والخطر
فيما نرى أن نحاكم القدماء في إحساسهم بالتراث بما وصلنا نحن إليه الآن من إحساس جديد
يفترض جهلهم البناء على أصول .

٢ — انظر د. محمد مندور : النقد المنهجي ، حيث وصف القاضي الجرجاني بالفقيه
والمؤرخ ص ٢٥٠ ، وبالمدافع الذي يزود عن موكله ص ٢٥٧ ، وبالنقد الإنساني ٢٦٣ ،
ورجل المادى ٢٧١ ، وانظر قاسم مومني : نقد الشعر في القرن الرابع حيث اتهم القاضي
بالتناقض وبعدد آخر من التهم والصفات ص ١٧٥ — ٢٥٧ — ٣٧٥ .

٣ — الوساطة ص ٤ .

٤ — أشار د. إحسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب إلى أن هذا الذي
يبدو في كتاب الوساطة وكأنه دفاع عن الشعر المحدث والشعراء المحدثين إنما هو تمهيد
لإنصاف المتنبي ص ٣٣٣ . وفي مقدمة الكتاب نفسه يشير إلى أن القاضي دافع عن المتنبي
دون شعره ص ٣٧ . وهذه الفكرة تتردد مع اختلاف العبارات لدى عدد من دارسي كتاب

الوساطة ومؤرخي النقد العربى القديم . وثيما نرى — مما يحاول بحثنا أن يؤكد — فإن غاية الوساطة لم تكن مجرد التحميم بأن المتنبي شاعر محدث يصيب ويخطئ في شعره . ولو كان الأمر كذلك لما استنقحت منا هذا التقدير . وقد أوشك الدكتور إحسان أن يعبر عما نعينه بإحساس الناقد بقيمة التراث في دفاعه عن شعر شاعره حين ردد بعد ذلك أن الخصوم — ويعنى خصوم المتنبي — كانوا أيضا عاجزين عن أن يربوا لأنفسهم هذا الذوق الرجب الذى واجههم به الجرجاني ، الذوق الذى يحتضن البحترى وجريرا بنفس الحماسة التى يلاقى بها أبا تمام والمتنبي ومسلم بن الوليد . انظر ص ٣٣٦ من الكتاب المذكور . ولا نحب أن يسارع أحدنا فىرى أن القاضى قدّم للدفاع عن شاعره حين أراد أن يسقط المثالية التى تحيط بالقديم وهذا فيما نرى يعنى نفى أكبر قيمة لكتاب الوساطة على أنه عمل نقدى أراد أن يصل ما بين المتنبي والتراث الشعرى الذى ينتسب إليه . أن وضع التراث الشعرى في جانب وشعر المتنبي في جانب آخر كان هدفا يسعى إليه بعض نقاده . وكأن الناقد أحس بشيء من هذا القليل فأراد في وساطته أن يصل المتنبي بترائه . ولم أجده نفسى على صواب حين توهمت — مع من توهم — أن القاضى الجرجاني كان في سوق الدفاع يعتذر عن المتنبي الشاعر الذى نعرفه ، حيث كان المتنبي حينذاك قد صار ظاهرة شعرية تمثل قضية الشعر العربى بروحه في سعيه نحو المعاصرة ، فكان الحديث عنه يعنى الحديث عن الشعر العربى من حيث هو شعر في هذا الوقت .

٥ — د . مصطفى ناصف — قراءة ثانية لشعرنا القديم ١١ — ١٢ .

٦ — الوساطة ١٥ .

٧ — د . محمد مندور النقد المنهجي ٢٣ .

٨ — د . محمد الربيعي — نصوص من النقد العربى القديم ، ٢١ .

٩ — ابن قتيبة — الشعر والشعراء — ٦٢ .

١٠ — نفسه ١ — ٧٦

١١ — د . محمود الربيعي — نصرت من النقد العربى — ٢١

١٢ — د . احسان عباس تاريخ النقد الأدبى ١١٢ — ١١٣ .

١٢ — د . محمود الربيعي — نصوص من النقد العربى — ٢٥ .

١٣ — ابن رشيق — العمدة ١ — ٩٢

١٤ — د . محمود الربيعي — نصوص من النقد العربى — ٢٦ .

١٥ — ابن رشيق — العمدة ١ — ٩٢ .

١٦ — نفسه ١ — ٩٢

١٧ — النص في طبقات الشعراء ٥٥

، والعمدة ١ — ٩٤

١٨ — يراجع في توثيق عنوان الكتاب د . عبده قليقة — النقد الأدبي عند القاضي
الجرجاني ١١٥ — ١١٦

١٩ — الوساطة — ٣

٢٠ — العميدى — الصبح المنبى — ٩٣

٢١ — نفسه ٩٢ . وكان إعجاب أبي العلاء إعجاباً بالقصيدة ، على حين نوقف الخصم
لدى بيت مفرد والفرق كبير بين الموقفين كما نرى لأنه فرق بين مذهبين من مذاهب قراءة
الشعر .

٢٢ — ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١ — ٩٤

تحاول بعض اتجاهات النقد الحديث باخلاص أن تؤكد على أن الشاعر الذى لايجيد فقط
إلا حينما يتحدث عن تجاربه الخاصة شاعر محدود الطاقة ضعيف الخيال . واستقراء الأعمال
الأدبية العالمية شعرا ونثرا يطلعك على أن الأديب يبلغ بأدبه درجات من الجودة حينما يتخلص
من تلك العناصر التى تتعلق بحياته الخاصة . واستقراء الأعمال الأدبية لشعرائنا وكتابنا الكبار
يطلعنا كذلك على حقيقة أنهم أجادوا بعد أن تخلصوا من حياتهم الخاصة التى أفرغوها فى
أعمالهم الأولى . ويلاحظ أن التجارب الأولى البسيطة لكثير من الشعراء كانت مستمدة
أساسا من وقائع يومية تتعلق بحياتهم الخاصة ، وهذا يحملنا على أن نثق بتلك الأصوات التى
تؤيد القول بأن الشاعر الذى يمكنك أن تعرف حياته من شعره هو شاعر لم ينضج بعد ،
وكذلك الشاعر الذى لا يستطيع أن يتجاوز تجاربه الخاصة . وقد دعم العقاد بشخصيته
وكتابات هذا المبدأ الذى يرى حياة الشاعر فى شعره ، ويمثل كتابه ابن الرومى حياته من شعره
الكتاب الأول من سلسلة طويلة من الأبحاث مهد لها الطريق ودعم المبدأ . يقول د .
مصطفى ناصف عن هذا الكتاب « لاشك فى أن قضايا هذا الكتاب الأساسية أساءت إلى
الأدب العربى جملة وأن الدارسين تلقفوا هذه القضايا فى اعتزاز وثقة .. » قراءة ثانية ص ٣٦
ومابعدا . وانظر فى مناقشة المبدأ حاضر النقد الأدبى ترجمة د . محمود الربيعى مقال رولاند
بارثيس ص ١٢٩ بعنوان النقد الأدبى بصفته لغة ومابعدا . ومقال جورج ستينير الرائع ص
٣١ بعنوان المعرفة الإنسانية ، ومقال ريتشارد هوجارت ص ٤٢ بعنوان لماذا أقدر الأدب ،
وانظر أيضا نظرية الأدب لأوستن وارن ورينيه ويليك ص ٩٣ .

٢٣ — قدامة بن جعفر — نقد الشعر ص ٦٩ .

٢٤ — د . مصطفى ناصف — قراءة ثانية — ٢٣

٢٥ — نفسه ص ٢٣ — ٢٤ .

٢٦ — الوساطة — ٦٣ .

٢٧ — لا يبدو في تقاليد الشعر العربي ما يؤكد انتصار هؤلاء الذين حاولوا الهجوم على الشعر من باب الدين والأخلاق ، وبمكنتك أن تضع عجب القاضي الجرجاني إلى جوار موقف لعبد القاهر بعد ذلك حين ساق حديثاً طويلاً في دلائل الإعجاز في الدفاع عن الشعر ، ثم يعلن أن القضية عنده كأنها من المسلمات التي ما كان له أن يشغل بها يقول رولولا « إن القول يجر بعضه بعضاً وأن الشيء يذكر لدخوله في القسمة لكان حق هذا ونحوه (من أعداء الشعر) ألا يتشاغل به ، وأن لا يعاد ولا يبدأ في ذكره . دلائل الإعجاز ص ٢٨ ، بتحقيق محمود شاكر .

٢٨ — الوساطة ٦٤ .

٢٩ — كان الحديث عن وظيفة الشعر وهو حديث شائك بطبيعته يجر الناقد والمتكلم والفيلسوف والفقهاء وغير هؤلاء إلى ربط الشعر بالدين والأخلاق والتربية ومع ذلك تظل المسافة طويلة بين الحديث عن طبيعة الشعر ووظيفته لدى عدد كبير من النقاد القدماء بدءاً من محمد بن سلام ، وبعبارة عبد القاهر النالية واضحة الدلالة على فرق جوهري بين طبيعة الشعر ووظيفته يقول « وراوى الشعر حاك ، وليس على الحاكي عيب ، ولا عليه تبعه إن هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلاً أو يسوء مسلماً ، دلائل الإعجاز ص ١٢ .

٣٠ — الوساطة ٢٤ .

٣١ — د . قاسم مومني النقد في القرن الرابع ص ٢٦٤ ، ومرجعه الفارابي في إحصاء العلوم ٨٤ — ٨٥ . وقد حاولت بعض عبارات نقادنا القدماء أن تعبر عن مثل هذه الفكرة بكلمات جاءت بعيدة عن آثار أرسطو من مثل سورة الطرب والارتياح عند القاضي الجرجاني والأزجحية وميل القلوب عند عبد القاهر .

وهناك إشارات كثيرة في تراثنا النقدي لم يقدر لها أن تنمو بالقدر الكافي لدى قائلها ، تنقسم وهي إشارات تقطع بأن طبيعة الشعر تبين طبيعة وقائع الحياة اليومية وهذه عبارة لأبي هلال العسكري يقول « ومن صفات الشعر التي يختص بها دون غيره أن الإنسان إذا أراد مدح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة ، وإن عمل في ذلك أبياتاً من الشعر احتمل .. ومن ذلك أن صاحب الرئاسة والأبهة لو خطب بذكر عشيق له ووصف وجده به وحنينه إليه وشهرته في حبه وبكاه من أجله — لاستهجن منه ذلك وتنقص به فيه ولو قال في ذلك شعرًا لكان حسناً — الصنائع ص ١٥٧ . تحقيق مفيد قميحه — دار الكتب العلمية — بيروت .

- ٣٢ — الوساطة ٢٤ — ٢٥ .
- ٣٣ — الوساطة ٤١٣ .
- ٣٤ — د . مصطفى ناصف — نظرية المعنى ٥٣ — ٥٤ .
- ٣٥ — الوساطة ٤٧٢ .
- ٣٦ — د . محمود الربيعي — قراءة الشعر — ص ٣٦ .
- ٣٧ — الوساطة ٢٢٤ .
- ٣٨ — الوساطة ٢٢٤ — ٢٢٥
- ٣٩ — أسرار البلاغة ٢ — ١٤٦ .
- ٤٠ — ابن طباطبا — عيار الشعر ص ١٤٨
- ٤١ — أسرار البلاغة ٢ — ١٤٨ . ويقول وكأنه يعرض بالتخييل وأصحابه « وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال ولم يروه ولا طيف خيال » ٢ — ١٧٦ ويقول في السياق نفسه « ويصوغون الكلام صياغات تقضي بأن لاتشبه هناك ولا استعارة ، ٢ — ١٧٢ . وموقف عبد القاهر لم يكن لحساب الشعر في هذا الكلام .
- ٤٢ — الوساطة ٤٢٠ .
- ٤٣ — قدامة : نقد الشعر ، وانظر نصوص من النقد العربي د . محمود الربيعي ص ٢٦ .
- ٤٤ — الوساطة ٤٣٢ .
- ٤٥ — الموازنة ١٢٦ .
- ٤٦ — الوساطة ٢٩ ، مع ذلك فنحن لانظر إلى صنيع القاضي الجرجاني وقد أحسننا العزة فمثل هذه المواقف التي يؤخر فيها " إتمد قد مايمكن النظر إليها في ضوء الفكرة النقدية التي تؤمن بضرورة ضبط المهوية العالية الفذة واعب . هذا الضبط عملاً يقوم به الدقة . كذلك . إن الشاعر حين يبلغ مبلغ الانسياب الطيع من انشراحنا أن نكتب جملة كتابه . نضع في فمه لهما ، لا ليقف في عدوه بل لتستثار حميته إن بعض الشعراء ، حدثت . جونسون عن وليم شكسبير مثلاً في حاجة إلى اللجام وبعضها الآخر في حاجة إلى مهماز . كان شكسبير في حاجة إلى مثل هذا اللجام . انظر مناهج النقد الأدبي ص ٢٧٠ — ٢٧١ .
- ٤٧ — د . مصطفى ناصف نظرية المعنى ١٠٥ — ١٠٦

الفصل الثاني

لغة الشعر ولغة النثر

يصادف الناظر في تراثنا النقدي عددا من العبارات تنسب لأصحابها تمنح الشاعر مساحة من الحرية لاتمنحها للنثر ، وكأن أصحاب هذه العبارات قد سلموا بما يمكن أن يكون للغة الشعر من تفرد وخصوصية . فهناك عبارة الخليل « والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا » وهناك عبارة سيوييه « وليس شيء يضطرون اليه — ويقصد الشعراء — إلا هم يحاولون به وجها » وعبارة ابن جني « الشعر موضع اضطراب ، وموقف اعتذار » ثم عبارته التي يفسر بها الاضطراب تفسيراً مقبولا ، يقول « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراق الأصول بها فاعلم أن ذلك .. من وجه آخر مؤذن بصيالة وتخمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته » .

ولدى البلاغيين إحساس عام بوجود مستويات في اللغة ، فهم يفرقون بين الكلام الفصيح وغير الفصيح ، والبليغ وغير البليغ . وطالما حذر البلاغيون الشعراء أن يكونوا خطباء أو ناثرين . وكان حديثهم عن المجاز يدور حول تفرقة بين لغة الكلام العادى ولغة الأدب ، من خلال التفرقة بين الحقيقة باعتبارها طابع اللغة العادية والمجاز باعتباره الخاصة الجوهرية في اللغة البليغة^(١) . وهناك عبارات واضحة الدلالة كعبارة السبكي في عروس الأفراح يقول « ... لأن ضرورة الشعر كما تجيز مالميس بجائر فقد تقوى ماهو ضعيف .. فرما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر »^(٢) .

ولم يفت عددٌ من النقاد أن يشيروا إلى فروق من نوع ما بين لغة الشعر ولغة النثر وهم يعتذرون عن الشعراء ، وقد تلقوا عبارة ابن سلام « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر » فصاغوا منها عبارات مشابهة ، فابن وهب يرى أن العي والإسهاب إذا وقعا في الشعر والقول كان الشاعر أعذر ، وكان العذر عن المتكلم أضيق ، وذلك لأن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ، فالكلام يضيق على صاحبه والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله^(٣) وابن رشيق بعد ذلك يسلم بأن « للشعراء ألفاظاً مدونة ، وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطالحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لاي تجاوزونها إلى سواها »^(٤) .

وأقرت الفلاسفة مثل هذا الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر يقول ابن سينا ان « الشعراء أول من اهتمدى إلى استعمال ماهو خارج عن الأصل ، إذ كان بناؤهم لا على الصحة بل على تخييل »^(٥) ويمكن أن نضم إلى هذه العبارة البالغة الدقة والتي لم يقدر لها أن تنمو حديث التوحيدى فى الموامل والشوامل يقول « إن النظم والنثر نوعان قسيما نحت الكلام ، والكلام جنس لهما ، وإنما تصح القسمة هكذا : الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم ، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع »^(٦) والملاحظ فى العبارة السابقة أن صاحبها ينظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما شكلين مختلفين من أشكال التعبير ، وهى إشارة لم يقدر لها أن تنمو نموا كافيا لدى النقاد أنفسهم أيضا .

ومن اليسير أن نضم إلى هذه العبارات عبارات أخرى تعزز الفكرة ذاتها من كافة الاتجاهات غير أن هذه العبارات على كثرتها مازالت تعمل فى إطار نظرى ، فأكثر أصحابها يقيسون لغة الشعر بلغة النثر فيرفضون التعبير الشعرى قياسا على التعبير النثرى . ولن نجد من اللغويين على سبيل المثال من يعلن أن لغة الشعر لايصح أن تكون مصدرا لتقعيد القواعد واستنباط أحكامها . ويكفى أن اللغويين قد اختاروا للتعبير عن الفارق الجوهرى بين لغة الشعر ولغة النثر عبارة الضرورة والاضطرار ، وقد فسر اضطراب القواعد النحوية لدى النحاة لاعتمادهم الشواهد الشعرية التى نظروا إليها على أنها مستوى من مستويات الكلام لا يختلف عن النثر فى شئ . وكان تخرجهم من الاستشهاد بالمنتور سببا فى تعدد الوجوه فى المسألة الواحدة فى حكمهم على بظواهر اللغوية . وقد حكموا بناء على ذلك بالضرورة والرخصة لا عن وعى يميز بين الشعر والنثر ، ولا عن رغبة فى أن يتوسع الشعراء ، ولكن لأن هذا الشعر الذى اعتمدوا عليه لم يسعفهم إلا فى بعض الأحيان فقد أمدهم بظواهر وأساليب وقفوا منها مشدوهين حائرين فحكموا على بعضها بما سموه الضرورة الشعرية وحكموا على بعضها الآخر بالشذوذ ووجوب الوقوف عند سماعه^(٧) .

والأصل فى الضرورة إن كان يقوم على أساس صحيح أن تضيق ، فلا تتسع هذا الاتساع الكبير ، فقد تعاقب على التساهل ومنح الرخص جمهور من اللغويين

حتى صار لدينا مئات من المسائل فكيف تكون ضرورات أمثال هذه المئات وأى أصل مثالى يكون صحيحا وتعترية هذه الضرورات جميعا .

إن فكرة الضرائر والرخص التى يسمح بها للشعراء تمضى فى طريق الاعتقاد بوجود صورة مثالية يعد الخروج عليها فى الشعر ضرورة أنها أشبه ماتكون بعملية قياس لايسمح للشاعر المتأخر بالمضى فيه إلا إذا استند إلى شواهد ومقدمات متواترة فى الشعر القديم . وهذه الصرامة فى النظرة إلى الشعر هى التى جعلتهم يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالى الذى تتشكل على أسامه لغة الشعر ، ويتجاهلون ما فى اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة لا تخضع لكل مافرضوه على اللغة من قواعد ثابتة . إن كل ماساقوه من نقد للغة يدور فى أغلبه على النظر فى الشعر والنثر معا . وسوف نرى كيف وضع القاضى الجرجانى اللغويين على رأس خصوم شعر المتنبى ، ومن ثم الشعر عامة .

أما البلاغيون فلم يكن فى حديثهم حول الحقيقة والمجاز ما يؤكد فى حسن فرقاً بين لغة الشعر ولغة النثر . ف لغة النثر تستخدم المجاز كما حده البلاغيون كما تستخدمه الشعراء . والشاهد لديهم مستمد من هذا وذاك يضاف إلى ذلك أنه لا يوجد فى حديثهم ما يدعون إلى الاعتقاد ، بأنهم حين كانوا يتحدثون عن الكلام البليغ كانوا يقصدون به الشعر دون النثر أو النثر دون الشعر . وقد شارك البلاغيون اللغويين فيما سمي بالضرورة الشعرية وإن كان تعبير البلاغيين عنها أدق وأخف على نفس الباحث إذ يشير البلاغيون فى حديثهم عن تقديم المتعلقات أو تأخيرها إلى أن من أسباب ذلك مراعاة النظم أو السجع أو الفاصلة القرآنية ، فكأنهم يتصورون أن الشعراء يعمدون إلى مثل هذا التقديم والتأخير عيماً^(٩) . وقد حاول عبد القاهر الجرجانى أن يفرق بين معانى الصيغ والعبارات فى ظل الغرض الذى يقصد إليه الشاعر وليس معنى ذلك عنده أن معنى الصياغة فى التركيب النثرى يختلف فى جوهره عن المعنى فى التركيب الشعرى لا . فالمعنى النحوى — أى النثرى باق ولكنه أزهى قليلاً أو كثيراً فى الشعر^(١٠) .

وحين فرّق النقاد بين الشعر والنثر اختصوا الشعر فى تعريفهم بالوزن والقافية ، وتجاوز آخرون ذلك الأمر فأخرجوا من الشعر المنظم الذى لامزية، فيه سوى الوزن

والقافية . والحق أن هذه التفرقة لم تصل في حالات كثيرة إلى حد التعامل مع مستويين من مستويات اللغة ومازال الحديث عن لغة الشعر باعتبارها درجة من درجات اللغة العادية أو على أحسن الفروض على أنها لون خاص من هذه اللغة العادية . ولذلك لانعجب إذا فهم ناقد كـابن طباطبا طبيعة تكوين العمل الشعري على أساس معادلة غريبة مؤداها أن النثر يكون شعرا إذا أضفت إليه ألفاظا تطابقه وقواف تطابقه . يقول ملقنا الشاعر أصول الصناعة فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، فأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه^(١١) وآمن ابن طباطبا تبعا لذلك بفكرة — غريبة نعجب لها نحن الآن — فهو يرى أن نثر الأشعار الجيدة لايفقدها الجودة يقول « فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعالى عجبية التأليف إذا تقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها »^(١٢) .

وإنه لأمر لافت حقا حين يفصل نقادنا القدماء بين اللفظ والمعنى هذا الفصل المشهور ، وأن يستقر أكثرهم على أن المعنى يشبه فضة الخاتم وصناعته اللفظ ، أو يشبه خشبا رديئا يمكن للصانع أن يجعل منه كرسيا جميلا ، فهم جميعا يقدرّون اللفظ ويحتفون بأهميته فى لغة الأدب ، ومن قبل تلقوا بإعجاب شديد عبارة الجاحظ المشهورة « المعالى مطروحة فى الطريق ... » وصاغوا من مادتها أفكارا وراء أفكار — ولكنهم فى نهاية الأمر لم يسلموا للعبارة الشعرية بهذه المزية ، ولم يروا فى العبارة الشعرية معنى شعريا . كان المعنى عندهم فى حال من الثبات ، وليس فارق بين الكلمة فى النثر والكلمة فى الشعر إلا فى الشكل الجمالى الخارجى .

ومع ذلك تظل هناك إشارات وملاحظات لعدد من نقادنا تومض فجأة وتختفى فجأة كذلك ، كإشارة عبد القاهر ، الذكية عن اهتمام النحوى والبليغ بالمعنى ، فالنحوى عنده يهتم بالمعنى من زاوية ، والبليغ والأديب ينظر من زاوية أخرى . وخرج عبد القاهر من ذلك إلى أن النحوى يهتم بمستوى من المعنى أقل نضجا وتعقدا وكالا من مستوى الشعر . وقد شاب عبد القاهر غير قليل من

الشك في قدرة النحوى المتواضع على التعرف على مستويات المعنى اللهم إذا أدخلنا تعديلا أساسيا على مفهوم النحو^(١٣) وملاحظة قديمة فيما أسماه الإشارة وذلك بأن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لحة تدل عليها^(١٤) وملاحظة ابن الأثير عن الكلمة المفردة وقد أخذت حكما وتأليفا آخرين إذا صارت مركبة فيخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة^(١٥).

وكاعتداد بعض البلاغيين بصفة الانحراف فى العبارة الأدبية فى الوقت الذى أصر فيه النحاة على كونها ضرورة ، وكوصف النحاة لبعض الظواهر بالخطأ واعتبار بعض النقاد والبلاغيين الظواهر نفسها من المجاز^(١٦).

واجه الشعر العربى خليطا من المشتغلين بنقده لايقرن بوجود هذه التفرقة الحاسمة بين لغة الشعر ولغة النثر منذ فترة مبكرة ، ولم يكن عجبنا النظر إلى شعر أبى الطيب النظرة نفسها التى يعتقد أصحابها فى وجود نموذج مثالى يقاس عليه الشعر والنثر معا ، ويتصل بذلك قياس اللغة على الواقع هذا القياس الذى يرى فى حالات كثيرة أن اللغة ومنها لغة الشعر بلا فارق تعد مصدرا من مصادر المعرفة . وحسبك أن ترى بلاغيا وناقدا مستنيرا كعبد القاهر الجرجاني بعد أن يقف على دقائق من القول فى حديثه عن التخيل ، وبعد أن يعترف أن الشاعر معه « بيدع ويزيد ، ويدىء فى اختراع الصور ويعيد^(١٧) وبعد أن يلبحح إلى قيد يغفل هذا الشاعر ، فيجعله إذا أثر أن يصور العالم كما هو يأتى فى قوله بأصول هى « كالجواهر تحفظ أعدادها وكالحسناء العقيم » بعد ذلك يعود فينتصر لتصوير العالم كما هو مستندا إلى العقل . يقول « وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه^(١٨) ثم نراه بعد ذلك ، وقد أحس الاضطراب يعود فيخرج الاستعارة من باب التخيل « لأن المستعير لايقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات أشبه ذلك^(١٩) .

وهذا المذهب الذى صارت له الغلبة فى النظر إلى الشعر يستمد أصوله من تلك الإشارات القديمة التى ترى أن الشعر الجاهلى احتفظ بتلك المكانة لأنه يستخدم صورة مثالية للغة ، ولأنه يصور الواقع على ما هو عليه . وقد مدح

الآمدى البحرى مثلا لأنه « يصور الأشياء بصورها ويعبر عنها بألفاظها المستعملة فيها واللافتة بها »^(٢٠) ولسنا نريد الآن أن نناقش ما إذا كان البحرى يفعل ذلك أم لايفعله . غير أننا نريد أن نشير إلى تلك الروح التى سرت فى نقدنا فصارت اللغة الشعرية الجيدة هى تلك التى تنقل الواقع كما هو . فالآمدى يدافع عن شاعره حين قال :

الكوت بموعدها القديم وأبأست

منه على بنانة لم تخضب

فالعرف الشعرى لابد أن يلتقط من الواقع فيصور البنان مخضوبة وقد هال النقاد أن يؤكد الشاعر على أن البيانة لم تكن مخضوبة بخالفا الأعراف . وقد رضى الآمدى لحكم نقاد شاعرنا غير أنه دافع عنه ، فهو وإن كان قد خالف تقليدا شعريا مرعيا فإنه مازال يراعى تقليدا أكثر شيوعا ، وهو التقليد الذى يرى وصف الشيء على ما هو عليه^(٢١) . وقد كان اعتبار لغة الشعر تعبيرا عن واقع ومصدرا من مصادر المعرفة وراء ولع الشعراء بوصف القشرة الخارجية للأشياء . وقد ألهم النقاد حماس الشعراء حين مدحهم لأنهم يصفون الشيء كما هو وهو حكم أخلاقى بالصدق كان من اليسير توثيقه من التراث . ومن هنا كان الخارج وليس الداخلى مجال التعبير ، ومناطق التفكير ومن ثم ركيزة التصوير ، وقد دفع ذلك مع سواه إلى اهتمام حميم بالصورة الشكلية ، واحتفال بالتفنن الفكرى لإلصاق أوصاف تلفيقية ، رغبة فى تكامل زخرفى يظل مع ذلك خارج الكون الشعرى^(٢٢) .

ويفسر الباحث المعاصر وقد لاحظ ذلك القول بالمثالية ويرده إلى سببين أولهما يتعلق بالصناعة النحوية واللغوية ، فالنحاة يلجأون إلى التقدير حرصا على قاعدة مستقيمة ، وقد عزز اعتقادهم بوجود هذا الأصل المثالى اعتقاد آخر بوجود إجراء اللغة أو تنزيلها وفقا لأحوال العالم . وثانيهما مستمد من جهود المفسرين وأصحاب الدرس اللغوى فى توضيح المراد من العبارة القرآنية^(٢٣) .

إن نزول اللغة وفقا لأحوال العالم وراء الاعتقاد فى هذه المثالية كما هو واضح . أما نقاد المتنبى فقد عابوا للسبب نفسه وصف الماء باليبس فى قوله :

عوايس حل يابس الماء حُزْمها

فهن على أوساطها كالمناط

وإنما يقال فيما يرون تعبيراً عن واقع لغوي منطقي جمد الماء وجمس السمن
ويبس العود ونحو ذلك . (٢٤) .

كما عابوا قوله :

وعذلت أهل العشق حتى ذقتَه

فعجبت كيف يموت من لا يعشق

قالوا قياساً على واقع واعتقاداً في كون الشعر مصدراً من مصادر المعرفة : إن
صعوبة العشق وشدته على أهله توجب ألا يموت من لا يعشق فيعجب منه ، وإنما
يقتضى أن كل من يعشق يموت (٢٥) . ومقتضى الواقع الذي يتحدثون عنه وراء
اعتقادهم أن الشاعر أراد أن يقول : كيف لا يعرف من يعشق فذهب عن
مراده (٢٦) . وقد رأى القاضى الجرجاني أن البيت غير محتاج لأن يحمل على القلب
كما احتج له البعض ، ودلنا على بداية فهم صحيح للمعنى الشعرى متعدد الوجوه
بالنظر إليه نظرنا إلى شعر شاعر ، فهاهنا إدراك لطبيعة لغة الشعر وطريقة الشاعر
الخاصة في صوغها خروجاً على المألوف . يقول مشيراً إلى تفرد الشاعر : إن
الكلام جار على طريقته .. وإنما المراد كيف تكون المنية غير العشق ، أى أن الأمر
المتقرر في النفوس أنه أعلى مراتب الشدة هو الموت ، وأنى لما ذقت العشق فعرفت
شدته عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق ،
وكيف يجوز ألا تعم علته فستولى على الناس حتى تكون مناياهم منه ، وهلاك
جميعهم منه (٢٧) ولعل القارئ قد توقف معنا عند قوله « إن الكلام نجار على
طريقته » .

وللسبب نفسه قالوا كيف يكون القول غير متروك ولا مقول وقالوا إنها لمناقضة
ظاهرة حين سمعوا قول الشاعر :

الفاعل يفعل لم يفعل لشدته

والفائل القول لم يترك ولم يقل

فيكفي أن ننقل من احتجاج القاضي الجرجاني الطويل قوله : وليس يجب أن يكون الحكم بالمناقضة متصورا على ظاهرة اللفظ وإنما المعول على المعاني والمقاصد^(٢٨) ولذا قبل منه أن يقول في لغة شعرية :

في كفه معطية منوع

وقوله :

حتى نجا من خوفه وما نجا

واتهم من لا يدرك كيف تكون معطية منوعا ، وكيف ينجو ولا ينجو بالجهل والقصور . تلك العبارة فيما نرى تشير إلى أن القاضي كان على وعى بما تحمله لغة الشعر من وجوه واحتمالات وإيماءات لا يفسرها المعنى المعجمي الذي يتغافل فيما يتغافل عن المقاصد : فالدلالة اللغوية ليست دلالة منطقية في كل حين . إن الإيماء بالدلالة المنطقية للغة هو الذي دعا عددا من النقاد واللغويين معا إلى مطالبة الشاعر بأن يلتزم في تحديد المعاني القسمة الصحيحة ، وأن يفسر معانيه تفسيرا صحيحا فإذا قابل بين المعاني وجب أن تكون المقابلة صحيحة لا فاسدة ، يجب أن يبرأ الشاعر من الاستحالة والتناقض .. ولم يكن يدور بخلد واحد من هؤلاء أن التناقض أو التفسير أو التقسيم غير المنطقي يمكن أن يكون وفيه الدلالة أو غنيا من وجهة أخرى^(٢٩) ، وتتساقط عشرات النقدرات في هذا الشأن حين يجاهر القاضي الجرجاني بما يقلق أصحاب النقد اللغوي ، فعادة الاستعمال في اللغات عنده مقدمة على حقائقها ، وهي أولى بالظاهر من أصولها . وفي هذا السياق لا يرى أن أبا تمام أخطأ حين جعل الأيم مقابل البكر في قوله :

حلت محل البكر من معطى وقد زفت من المعطى زفاف الأيم

وقد اعتمد دفاعه عن أبي تمام إلى ما يمكن أن نسميه صحة أداء التركيب اللغوي للشعر وإن خالف القاعدة ، فخرج الشاعر لأصل ثبت عنده لكونه شاعرا « فلما تقرر عنده الأصل ، ووجد الأدلة تقوده إليه فصل بين المعطوف والمعطوف عليه ، فجعل الأيم غير البكر ، وليس غير البكر إلا الثيب ، وليس

يعترض هذا قول من يزعم أنه إقرار بالعدول عن الظاهر ، ومفارقة الحقيقة ، فقد سلم للمخالف ورفعت المنازعة في هذه الدلالة ، لأننا نقول إن في الخير ظاهرين متقابلين ، أحدهما حقيقة الأيم وهو انطلاقتها على كل خالية من حرمة النكاح ، والثاني ظاهر العطف ، ووجوب تميز المعطوف عليه ، فلما تقابل هذان الظاهران ، ولم يكن رفض أحدهما بد اتبع المتعارف ، واستسلم لعادة الخطاب ، وعادة الاستعمال في اللغات مقدمة على حقائقها ، وهى أولى بالظاهر من أصولها^(٣٠) ونحن الآن لا نريد فقط أن نتأمل العبارة الأخيرة لنبدى إعجابنا بما وصل إليه القاضى من حس دقيق يبيح للشاعر أن يلتقط لغته المعبرة من لغة الحياة اليومية ، ولكننا في الحقيقة نريد أن نتوقف عند اعترافه قبل ذلك ، بأنه لا يستطيع أن يواجه خصمه إذا بدأ له أن يتحدث عن ظاهر يخالف الحقيقة . عند هذا الحد تتوقف المنازعة ، لالضعف حجة الناقد ، ولكن لبعد الشقة يسهل وبين خصمه في فهم لغة الشعر .

إن الخطأ منذ البداية كان بقياس الشعر على النثر والاعتقاد في كون الشاعر يعبر عن واقع حسى أو عقلى . وهو خطأ لا يمكن صاحبه من إدراك الصورة الشعرية في قول الشاعر :

يفضح الشمس كلما زرت الشب س منيرة سـوداء

فيقول قياسا على واقع « الشمس لا تكون سوداء ، والإنارة تضاد السواد^(٣١) .

إن هذه الأحكام ، ومثلها كثير يمكن تتبعه في مواضعه من كتب خصوم المتنبي ، مبنية على عدم إدراك الفرق الجوهرى الذى يميز لغة الشعر عن لغة النثر ، ومستندة إلى تصور مثالى للغة واعتقاد بأنها ينبغى أن تكون تعبيراً صادقا عن أحوال العالم ومصدرا من مصادر المعرفة^(٣٢) وهناك نص للقاضى الجرجاني يفجر فيه هذه القضية ، وهو في هذا النص يرمى إلى إثبات أن احتجاج أصحاب النقد اللغوى لما وقع فيه القدماء من أغاليط أباحوها للمحدثين ضرورة وترخصا كان المحرك له والباعث عليه شدة إعظام المتقدم والكلف بنصرة ماسبق إليه الاعتقاد وألفته النفس^(٣٣) ولم تكن الإباحة بحال الإدراك واع لفرق جوهرى بين لغة الشعر

ولغة النثر . وكيف يكون ذلك والاستشهاد بصورة مثالية وقاعدة يراد لها الاطراد كما يكون باستخدام النثر يكون باستخدام الشعر واصطناعه .

لقد حاول القاضى الجرجاني أن يدلنا على خصوصية اللغة الشعرية ، وهو فى مواضع كثيرة من وساطته يحاول أن يتجاوز عبارة « وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله » . والمحاولة منذ البداية تعانق القديم الذى لابد له لكى يدعم فكرته أن يلتمس شاهدا على اختيار شاعره ، فقد انتقد المتنبى لقوله :

أط عنك تشبهي بما وكأنه فلا أحد فوق ولا أحد بعدى
ووجد الناقد ضالته فى قول الشاعر القديم :

○ وماهند إلا مهرة عربية ○

وفى قول لبىد :

○ وما المرء إلا كالشهاب وضوئه ○

فكلاهما استخدم مالتحقيق التشبيه ، وهو أمر اعترض عليه المعترضون مستندين إلى قاعدة مثالية ، يراد لها أن تجرى على النثر والشعر معا . ويلاحظ سقوط هذه المثالية بوقوع التشبيه بكيفية ما فى شعر قديم كما رأينا يقول الجرجاني : « وإنما يقع التشبيه فى هذه المواضع بحرفة فإذا قال ما المرء إلا كالشهاب فإنما المفيد للتشبيه الكاف ودخلت مما للنفى ، فنفت أن يكون المرء إلا كالشهاب فهى لم تعد موضعها من النفى ، لكنها نفت الاشتباه سوى المستثنى منها ، وإذا قال ماهند إلا مهرة فإنما دخلت على المبتدأ والخبر وكان الأصل هند مهرة ، وهو فى تحقيق المعنى عائد إلى تقريب الشبه وإن كان اللفظ مباينا ، ثم نفى أن يكون كذلك فأدخل حر فى النفى والاستثناء » ويصل القاضى إلى مقصده بعد هذه الحاجة الطويلة فيقول « فليس بمنكر أن ينسب التشبيه إلى ما إذا كان له هذا الأثر » (٣٤) .

ويطلعنا دفاع القاضى على ناقد يحاول أن يفرق بين اللغة الشعرية على أنها أداة توصيل واللغة نفسها على أنها أداة تعبير . وعملية الإبداع تؤيد هذا الفارق ، لأنه

لا يمكننا أن نتصور شاعرا مجيدا يختار وينتقى من اللغة ما يخاطب به المتلقى طلبا للتوصيل ، كما يفعل الخطيب مثلا وهو ينظر إلى اللغة على أنها أداة توصيل . وهذا الفارق بين التوصيل والتعبير كان وراء حملة النقاد القدماء على الشعر المتكلف وإجماعهم على تأنيده ، فيما نرى ، لأن الشاعر حين يقوم وينتقى يكون التقويم والانتقاء في الغالب لصالح المتلقى حينذاك يختلط التوصيل بالتعبير ، فالكلمة لها عند الشاعر عالم ولها عند اللغوى عالم آخر مسطقي .

إن اختيار الشاعر للنزعة واجترائه أحيانا لا يمكن أن يتم أحدهما أو كلاهما بطريقة آلية ، فالشاعر لكي يكون شاعرا لا يعلم ماذا سيفعل ولا ماذا سيقول ، ومن أجل ذلك فإن حدود الاختيار كما حددها مبحث السرقة والابتكار في تراثنا لاتمثل وحدها ما يرنو إليه الشاعر في طموحه إلى الخصوصية . إن الآلية والحرفية تظهران في كون الطريق إلى الابتكار « أن يعتمد الشاعر إلى معنى متداول معروف ليس بغريب في بابهِ فيقرب منه بزيادة لم تقع لغيره ، ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريبا طريفا » وتظهران في رسم طريق للشاعر كأن ينظم النثر أو يوجز مافيه إطناب أو يطنب فيما جاء موجزا أو ينقل المعنى من المدح إلى الغزل أو من الغزل إلى المدح ، إلى آخر هذه المماحكات . إن الآلية والحرفية تعنيان شيئا واحدا : إن الشاعر غير موجود في شعره ، وستكون الملكة الغالبة حينذاك ملكة الحفظ وطريقها الرواية وغايتها التقليد ، وقد أصاب اللغة والنقد من هذه الملكة ما أصابهما فماهو معروف ومرورى بسند أفضل دائما ، وكل مالدنى الشاعر لاقية له قبل أن يعرض على ماهو محفوظ ومرورى ، وأول ما يتبادر إلى الذهن حين يسمع الشعر أن يعرض على ماهو حفظ وروى ، ومن ثم يفتح باب النقد اللغوى وباب السرقات فقيمة الشعر لاتكون لما له ، ومافيه من جمال مردود لكونه تلويحا لما قاتته الشعراء قديما أو تعبيرا عن حقيقة معلومة ، أو صورة مألوفة . وبعض نقاد الشعر يتناولونه لإثبات مقدرتهم اللغوية وتفوق ملكة الحفظ لديهم . فما ينبغي للنقاد ألا يكون ملما بنسب البيت الواحد ، وهو في حالات كثيرة قادر على أن يجعل للبيت الواحد شجرة نسب تشبه تلك الشجرة التي يقيمها النسابون ، ويصلون بجذورها إلى الأصول الأولى من ولد آدم . ونستطيع أن نطمعن الآن إلى أن باب

السرقاٲ كان ٲنافسا فى ءلبة الءفظ والرواية؁ ولم يكن عملا من أعمال النقاء يصل ما بين الشعر والشاعر؁ ومن أجل هذا رءء القاضى كثيرا قوله « ءءك من الءفظ والرواية » .

وتؤىء القراءة المٲانية لنصوص من الوساطة هذا الاءجاه ءىث ىشفر القاضى إلى اءصال لغة الشعر بالشاعر؁ ولعله فرض اءجاهها ساء نقءنا القءىم لاءهم بوصول لغة الشعر بالشاعر . بقول فى ءءىث طوئل عن اءءلاف الشعر باءءلاف الطباءع « وقء كان القوم ىءءلفون فى ذلك؁ وءبافن فىه أءوالهم؁ فرق شعر أءءهم؁ وىصلب شعر الآخر؁ وىسهل لفظ أءءهم؁ وىءوعر منطوق فره؁ وإنما ذلك بءسب اءءلاف الطباءع؁ وءركىب الءلق » (٣٥) .

إءن فربط الناقاء فى هذا النص بين لغة الشعر وطبعة أصءابه من الشعراء . فالرقة والصلابة والسهولة والءوعر أمور ءرء لما فعءرى الشاعر . وكان القاضى الءرجافى بمءل هذا الءفسفر يؤىء قبول هذه الظواهر فى لغة الشاعر باءءبارها ءفر ءمءىل له ولطبعة إءءاعه الشعرى . بقول مؤىءا مانءءب إله « لكنا لم نءء شاعرا أشمل للإءءسان والإصابة والءنققىح والإءاءة شعره أءمع . بل قلما نءء ذلك فى القصصاء الواءءة؁ والءطبة المفرءة؁ ولابء لكل صانع من فءرة؁ والءاطر لاءسءمر به الأوقات على ءال » (٣٦) .

أباح القاضى الءرجافى اءءفار الشاعر للغة معءما هذه الأفكار؁ ووءع لهذا الاءءفار ءءا فى آن . وكأنه فرىء أن ىنقل الاءءءءاج من اللغة ءىث القواعد الصارمة إلى الشعر ءىث الءقالاء الشعرىة المرنة . ولذلك ءقابلك عباراء فى الءفاع عن اءءفار المءبى للغة شعره من مءل قوله « وأنا أرى أن لاىطالب الشاعر أكثر من إسناء قوله إلى شعر عربى منقول عن ءقة » (٣٧) : وهذه عبارة أخرى ءاسمة ءءوقف لءىها؁ وءأمل كىف وصف الناقاء مسكولوجفة نقء لغة الشعر عنء عءء من القءماء . بقول « ولم اسءءسن ماىءسرع إله أصءابنا من الءصرىء بمءالفة اللغة » (٣٨) إن الءسرع هنا أمر طبعى لأن الءكم منوط بالقشرة الءارءفة للعبارة الشعرىة؁ ءىث من السىفر أن ءعرض على قواعد اللغة؁ ءلك القواعد الءى فراء لها أن ءعم الشعر والنثر معا .

وينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن القاضي الجرجاني لا يدافع عن خطأ لغوى يقع فيه الشاعر ، فالحدود لديه حتماً تفصل بين الخطأ والتوسع والاختيار ونحن إذا عدنا إلى اختيارات المتنبي للغة شعره لانجده لديه كسراً له صفة الخطورة فهو في الحقيقة يفضل نظاماً لغوياً على نظام آخر . وهذا جعل مهمة أنصاره يسيرة في الدفاع عنه ، والاعتذار له . فاختياره صحيح عندما يعرض على رواية قديمة ، واجترأه مقبول حينما لانجده صعوبة في رده إلى قاعدة ، حتى ولو كانت نادرة أو شاذة ، ولكنها داخل النظام اللغوي نفسه ، لا تهدم فيه أساساً . ومعنى ذلك أن الاختيار يقع في منطقة بعيدة عن الخطأ اللغوي^(٢٩) فهل يفوت شاعر كالمتنبي ألا يعرف على علمه بلغة العرب أقوال النحاة في استخدام أفعال التفضيل ومع ذلك نراه يقول :

أبعد بعدت بياضاً لا يبيض له . لأنت أسود في عيني من الظلم

حتى إذا جاء اللغويون أنكروا عليه أسود من الظلم . ولسنا نود في هذا السياق أن نحمل أقوال القاضي أكثر مما تحتمل . ومع ذلك فنحن نقدر الآن احساسه بأن الأمر لدى الشاعر ليس مجرد التعبير عن وقائع بطريق مباشر . وإنما وإن كنا نفع على شيء يمثل هذا الطريق فقد غابت عنا أشياء . ان الناقد يؤمن بأن لدى الشاعر أكثر مما يتصور النظر القصير ، ولابد أننا نشاركه في هذا الإيمان الآن ، ولذا جاءت عباراته حاسمة في هذا الصدد يقول مخاطباً من ينكر على المتنبي اختياره « ولم يعلم أنه قد يحتمل هذا الكلام وجوهاً يصح عليها » . ولا يمكن أن يلوم أحداً من موقعة الوثير الآن القاضي لأنه في كل حال لم يكشف لنا هذه الوجوه فحسبه في اعتقادنا أن يدل على مالم اللغة الشعرية خاصة من طاقة تفوق ما يراه أحدنا بالنظرة العجلى . ويمكنك أنت أن تلتبس هذه الوجوه في كل عبارة شعرية . وفي بيت المتنبي يمكن البدء من قوله أبعد ثم بعدت وبالتوقف لدى البياض اسماً ولا يبيض له جوهرها وحقيقة ، وحينذاك يصير سواداً لا يقارن بسواد الظلم والبعد موت كما هو محكى عن العرب حين يموت الميت يقولون له لا تبعد ، ومنها الأبعد والبعيد في معرض الذم . ويؤكد القاضي مرة ثانية الطاقة الهائلة التي

خمنها العبارة الشعرية في اختيار الشاعر ، يقول ، وكأنه يوجه الخطاب إلى أصحاب النظر القصير : ان الشاعر « لم يرد أفعل' التي للمبالغة » . ويطالبنا الناقد في هذه العبارة ألا نثق في كون التعبير الشعري معادلاً لنثياً لقولنا « بياض الشعر أشد سواداً من الظلم »^(٤٠) ، لم نفهم كذلك أن القاضى يسوى بين كل اختيار يلجأ إليه الشاعر . وهناك إشارة بارعة تكشف عن وعى باستخدام اللغة الشعرية مرة لتؤدى عملاً شعرياً ، وأخرى لمجرد المحاكاة والشكلية والرغبة غير المسوغة في الإغراب كأن يختار اللفظ لتوحشه ليس غير . يقول في سياق حديث عن التعقيد والغموض وقد استحسنتهما « ولسنا نريد القسم الذى خفاء معانيه واستارها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام من قبل بعد العهد بالعادة وتغير الرسم » ويضرب لهذا القسم غير المقبول الأمثلة^(٤١) .

وقد استطاع القاضى في عدد غير قليل من النصوص أن يؤكد على أن المعنى المعجمى وحده كذلك لا يستطيع أن يفسر لغة الشعر ، ولا يستطيع أن يدلك على مراد الشاعر ، وكأنه بذلك يفرق بين الدلالة المركزية للكلمة ، والتي يمكن التماسها في المعاجم ، والدلالة الهامشية التي تعود إلى طبيعة فهم الشاعر للكلمة ، ومزاجه وتجاربه الخاصة حيالها . وهذا الفهم العالى لطبيعة الكلمة في الشعر يسقط قراءة الشعر قديماً وحديثاً بنثر معانيه ، ومحاولة البحث لكل كلمة فيه عن معنى « معجمى بسيط » ونحن الآن أمام محاولة وضیئة للناقد يقرأ فيها بيتاً للأعشى يقول

إذا كان هادى الفتى فى البلا د صدر القناة أطاع الأمير

لاحظ القاضى أولاً سلامة النظم فى هذا البيت ، ولاحظ كذلك وضوح العبارات ، فكل كلمة معنى معروف ، « ولكنك إذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فإن ذلك من المحال إلا على من شاهد الأعشى بقوله ، فاستدل بشاهد الحال وفحوى الخطاب »^(٤٢) .

وقد نختلف نحن الآن مع القاضى حين علق فهم الشعر بهذا التصور الذى لا يقع . فأين لنا بالأعشى أنجالسه كيما نعرف المراد ونقف على فحوى الخطاب بل إن أحدنا ليجاهر بأن الشعر صار لنا نفهم من لغته ماتوحى به فى غير حاجة إلى أن نستعين بالشاعر نفسه لفهم شعره ، وقد يذهب آخر إلى أبعد من ذلك —

ويتنقل بنا القاضى الجرجاني إلى مزيد من أحكام الفقرة حين يعرض لبيتى المعلوم :

وثمة يكرر الرأي نفسه القائل بأن المعنى اللغوي المعجمي وحده لا يكفي ، فأنت لا تبالغ المعنى الشعري مستندا إليه « ولو بلغ طالبه في علم العرب كل مبلغ وعمل على فكره فوق الطاقة » (٤٣) . ويضيف في هذا السياق أن غموض هذين البيتين يعود إلى تغير دلالة الالفاظ وخرجها عن المعاني الأصلية أو المعجمية أو المركزية كما يسميها علماء الدلالة الآن (٤٤) .

09

على تفتيت فكرة التوصيل ، وقد يوضح موقف الخلاف الكامن دائما في العلاقة بين الأنا والآخر^(٤٥) .

ويستكمل القاضى أركان فكرته بمحدث عن اقتراس ألفاظ وإضافتها إلى لغة الشعر . وفي هذا السياق يؤيد حق الشاعر في مثل هذا الاقتراض ، بالإضافة إلى حقوق مشروعة أخرى لاختلاف عليها لإثراء اللغة من مثل الاشتقاق والنحت والقياس وما إلى ذلك . ومن أجل ذلك كان قبوله لألفاظ فارسية وقعت في شعر المتنبي وفي شعر غيره من الشعراء السابقين . وكعهدنا به دائما فهو لا يطلق الأمر بلا قيد ، يمثل سطوة التراث والتقاليد يقول « فليس بمحذور على الشعراء الاقتداء بهم في أمثال ذلك إذا احتاج إليه » ثم يعلل لاتساع الشعراء في الأخذ بهذه الألفاظ « كما احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم وأقرب من أفهام من يقصدون إفهامه »^(٤٦) .

إن الحاجة هنا ، كما نلاحظ ، حاجة الشاعر في بناء شعره ، والإشارة واضحة الدلالة على ما يطرأ على اللغة من تحول من عصر إلى عصر فلا تستطيع بعض الكلمات الاحتفاظ بكيانها ثابتا على مر الزمان . والأمر بعد موقف الوساطة بين خصوم المتنبي الذين أبوا وجود مثل هذه الكلمات الفارسية في شعره ، والمتنبي نفسه الذى يعترف ، كما ينقل عنه القاضى أن العرب كانت تستعمل ألفاظ المعجم إذا احتاجت إليه ، لإقامة الوزن وإتمام القافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستغناء عنه^(٤٧) .

ولانريد أن نمر على عبارة المتنبي مروراً عابراً ، ففى هذه العبارة التى نقلها صاحب الوساطة نتأمل كيف يتجاوز طموح الشاعر الكبير طموح ناقد ، الذى رأى أن تستخدم أمثال هذه الكلمات الأجنبية عند الحاجة بغرض الإفهام . ان الشاعر — ولعلنا الآن نشاركه طموحه — لا يعتد بالحاجة ولا يزو إلى الإفهام . وهناك فرق بين أن تكون هذه الكلمات رصيذا يستمد منه الشاعر لغته أننى شاء ، وأن تكون هذه الكلمات كقطع الشطرنج تؤدي وظيفة يتعمدها اللاعب . عبر الشاعر هنا وكأنه لسان حال الشعراء عن ضيقه بالحاجة والضرورة من حيث هى قيد ، وأما عن الإفهام: فإن القاضى الجرجاني — كما رأينا — لم

يكن في حالات كثيرة يرى في لغة الشعر مجرد أداة توصيل ، يبلغ بها الشاعر حدّ الإفهام .

كان صوت الناقد خافتا في كثير من الحالات ، على حين جاء صوت الشاعر سموعا قويا ، بعد أن ضج من حصار القواعد ، ومع ذلك فإن ناقدنا لم ييخل علينا بنقل ماجاء عن الشاعر ، وفي حالات نشعر برضاه عما يقول شاعره . نقرأ العبارات التالية منقولة عن المتنبي . يقول « قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره ، لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتساع فيه ، واتفاق أهله عليه في حذفون ويزيدون » (٤٨) .

ويعني من هذا النص الخطير الذي أثبت القاضى في سياق الرضا أن الشاعر مدرك للغة الشعر وخصوصيتها ، ومدرك لقيمة الاختيار ، ورافض لأن يدعى هذا الاختيار ضرورة . ويعني كذلك أن المتنبي قد حدد اختيار الشاعر ولم يطلقه ، واشترط له شروطا . فالأمر ليس أمر اباحة كما فهم هؤلاء الذين خشوا — من حيث لاختشيه — أن يكون الكلام مقدمة لاسقاط اللغة ، فقالوا كما نقل عنهم القاضى « هذه القضية إن سيقّت على اطراد قياسها زال نظام الإعراب ، وجزأ للشاعر أن يقول ما يشاء وأن يتناول ما أراد من قريب » (٤٩) أنهم يتحدثون كما نلاحظ عن أخطاء والشاعر — ويسانده الناقد — يتحدث عن اختيار ينبغي به التوسع ، فلا يظل الأخير يأخذ من الأول . وكان الاتساع بهذه الكيفية قادرا على أن يغلق هذا الباب المريب المعروف بالسرقا . أما عن قوله واتفاق أهله عليه ، فها هنا يمكننا أن نتصور التوسع وقد صار محكوما بتقاليد شعرية يتفق عليها أهل النظر في الشعر دون سواهم .

وهذا الذى ذهب إليه المتنبي ، ويعضده اتجاه القاضى النقدى ، هذا الاتجاه الذى لابد أن يلتقى فيه القديم مع الجديد — موصول بقضية التقاليد الشعرية ولغة الشعر ، وحديث النقد الحديث عن صاحب الحق في زلزلة هذه التقاليد والاجترار على هذه اللغة . وإلى أى حد تتوقف هذه الزلزلة وهذا الاجترار فلا يصبحان مجرد خروج لاغير .

وأية ذلك أن المتنبي لم يشأ أن يردد مقالة الفرزدق المشهورة : « على أن أقول
وعليكن أن تحتجوا » وهي كلمة حق أملت بها بداوة الفرزدق ونخوة الشاعر فيه ،
حملها اللغويون مالا تحتل واستقبلها رواة ونقاد للتفكه بقصصها وقد أحكم المتنبي
بعبارة ذلك الصراع الدائر بين اللغوى والشاعر فلا غبار عليه أن يتوسع ويختار
ويتنقى ويجترىء مادام ذلك محكوما بتقاليد شعرية .

إن القيد الموجود في عبارة الشاعر يعنى به مانعوه الآن بتقاليد الشعر التى
يشارك في إقامتها الثالث الشاعر والناقد والقارىء المكترب . وهم فيما يعتقد أهل
الشعر الذين أشار إليهم الشاعر دون سواهم . وهذا القيد كما أشار إليه الشاعر
كان كفيلاً بأن يسقط اختيارات ويبرر اختيارات أخرى ، يأبى اجتراء ويرضى عن
سواه . ويفسر النقد الحديث الآن القضية برمتها فيضغ تحداً فاصلاً بين الخطأ
والاختيار ، ويشير إلى طبيعة المخالفة ، فيرى أن الشاعر لا يخالف النظام اللغوى
العادى مخالفة كاملة ، والا لكانت للشعر لغة مختلفة تماماً عن اللغة العادية . بل
إن النظام اللغوى العادى يعد أصلاً يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالفة تزلزله ...
ومخالفات الشعراء للنظام اللغوى العادى وزلزلتهم له تشيع — إن كانت حقيقية
وجوهرية ، فتستقر وتعود إلى الأصل الذى خرجت عليه فتصير جزء منه ..
ومخالفة الشاعر للنظام اللغوى العادى ليست مطلقة ، فهو من جهة لا يخرج على
قواعد اللغة العادية ، وإنما هو يخرج على نظام هذه اللغة في التأليف بين
الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها ، وهو من جهة ثانية يخرج على نظام اللغة
العادية إلى نظام آخر (٥٠) .

ويمكننا أن نتأمل تعبير الناقد المعاصر حين انتهى إلى القول بأن الخروج يكون
من نظام إلى نظام ، ونضعه إلى جوار إشارات القاضى الجرجاني ، وعبارة شاعره
ليكون الحديث أساساً صالحاً لادراك قيمة اللغة في الشعر ، وأنها في النهاية طاقة
هائلة لاتحكمها أصول النثر وقواعده . وقد عبر الدكتور محمود الربى عن القضية
بحق فالشاعر عنده يكشف لقراء شعره على اختلاف أزمته وأمكتهم عن نظم
شعرية روحية ومعنوية لم تجلب إلى دائرة وعيهم من قبل . ولا يعنى هذا عنده كذلك
أن هذه النظم لم تكن موجودة في تراثهم أو في الحياة من حولهم ، وإنما معناه أن

هذه النظم لم تأخذ من قبل طريقها اليهم بأبنيتها اللغوية تلك ، وبذات العلاقات التى هى عليها فى هذه القصيدة أو تلك من شعر هذا الشاعر^(٥١) .

وتفجر هذه العبارة الكاشفة من أمر لغة الشعر ما يحصى ، كما تفسر من أمر المتنبي ما هو جدير بأن يذكر ، فإنه — وهذا أمر يسلم به — الشاعر المميز ، الذى لم يدخل تعديلا له طابع الثورة فى نظام القصيد العربى التقليدى الموروث ، يذكر بثورة دعاء الشعر الحر بألوانه المعاصرة لنا الآن . وقد أدرك ذلك معاصروه من أنصار وخصوم فأشاروا إلى تقفيه آثار سابقيه «ما قال ما لم يقولوا» . الخصم له عبارته ومرماه والنصير له عبارته ومرماه . كان لدى المتنبي جديد لاشك فى ذلك حام حوله القدماء ، فقد استخدم لغة للشعر تثيرهم وتفجأهم وتزلزل معتقداتهم . وهى لغة تسير داخل النظام وإن تفردت . وكما لاحظنا كان الشاعر يخلق لغته فيختار ويختبر ، وكان من اليسير كما لاحظنا كذلك أن يرد الاختيار وكذا الاجتراء إلى قاعدة مجهولة أو نادرة أو شاذة أو حتى مصنوعة لدى صاحب الحس اللغوى أو بتأويله ومحاولة فهم الشعر على أنه شعر لدى أصحاب الحس الأدبى .

استمد المتنبي أصول لغته الخام من العربية ولكنها حين وجدت سبيلها إلى شعره اكتسبت هذا التفرد الذى جعل منها لغة خاصة فى شعر مميز ، تفارق خامتها الأولى النثرية ، وحين جاء من ينظر فى شعره نظرته إلى نثر ، وحين جاء من ينظر فى شعره ملتصقا المعنى ، وحين جاء من ينظر فى شعره ملتصقا الحقيقة وباحثا عن المعرفة ، بدأت المشاكل التى حاول القاضى الجرجاني أن يعالجها بطريقته ، ورنا الشاعر بطموحه راجيا أن يستأصلها^(٥٢) .

المراجع والمواش

- ١ — د . عبد الحكيم راضى — نظرية اللغة فى النقد العربى — ص ١٤ — ١٥ .
 - ٢ — البهاء السبكى — عروس الأفراح — ج ١ ث ٩٨ — ٩٩ .
 - ٣ — ابن وهب — البرهان فى وجوه البيان ٤٩ .
 - ٤ — ابن رشيق — العمدة — ج ١ — ١٣٨ .
 - ٥ — ابن سينا — الخطابة — ٢٠٠ .
 - ٦ — أبو حيان التوحيدى — الموامل والشوامل — ص ٣٠٩ .
 - و راجع قاسم مومنى — نقد الشعر فى القرن الرابع — ٢٥٤ .
 - ٧ — إبراهيم أنيس — من أسرار اللغة ٢٤٢ .
 - ٨ — د . جابر عصفور — الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ١٤٦ .
 - د . قاسم مومنى — نقد الشعر فى القرن الرابع عشر — ٢٣١ .
 - ٩ — د . إبراهيم أنيس — من أسرار اللغة ٣٤٧ — ٣٤٨ . والملاحظ أن النظرة إلى السياق وقرائن الأحوال فى درس البلاغة التقليدى كانت مفيدة فى تفهم جانب من جوانب لغة الشعر . غير أنه لم يقدر لهذه النظرة أن تؤدى دورا فى الدلالة على ثراء لغة الشعر وتفرد ما ، لأنها كانت موجهة بالدرجة الأولى لخدمة التعريف الشهير للبلاغة على أنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته . كما أن الشروط التى ارتضاها البلاغيون لفصاحة الكلمة والكلام والمتكلم فى تفصيلاتها وجوانبها لم تخدم الغرض نفسه ، ونعنى بيان ثراء لغة الأدب فالحديث عن الفراسة والتنافر والتعقيد .. الخ كان درساً يلحق للشاعر والنائر معا حتى يتمكن من توصيل عبارته إلى مستمع مرفه لايرجى له أن يعالى حتى يعرف المعنى .
 - ١٠ — د . مصطفى ناصف — نظرية المعنى فى النقد العربى — ١٧ .
- وهذه الفكرة فيما يرى خلاصة ما فى كتاب دلائل الإعجاز بكل تعقيداته الظاهرية واستطراداته .
- ١١ — ابن طباطبا — عيار الشعر ص ٣٣ .
 - و راجع فى عدم وجود تفرقة حاسمة بين لغة الشعر ولغة النثر فى تراثنا النقدى :
 - د . مصطفى ناصف — نظرية المعنى ص ١٣
 - د . إبراهيم أنيس من أسرار اللغة ص ٣٢٥

- 70

- ١٨ — نفسه ١٤٦
- ١٩ — نفسه ١٤٧
- ٢٠ — الأمدى الموازنة ١٨٩
- ٢١ — نفسه ٢ — ٧٦ د . عبد القادر القط مفهوم الشعر عند العرب — ترجمة د . عبد الحميد القط ص ٢١٢ — ٢١٣
- ٢٢ — د . رجاء عيد لغة الشعر الحديث ص ٧ .
- ٢٣ — د . عبد الحكيم راضي — نظرية اللغة ٣٦٠ . ويراجع حديثه عن اختلاف نظرة اللغويين والنقاد للظاهرة الواحدة فكانت خطأ لدى الفريق الأول ومجازا لدى الفريق الثاني ٣٣٤ .
- ٢٤ — الوساطة ٤٤٦ .
- ٢٥ — نفسه ٤٦٩
- ٢٦ — نفسه ٤٦٩
- ٢٧ — نفسه ٤٧٠
- ٢٨ — نفسه ٤٧٣
- ٢٩ — د . مصطفى ناصف — نظرية المعنى ٥٤ — والصورة الأدبية ص ٤ ويشير هناك إلى جوانب غير قليلة من ثراء العبارة الأدبية يقوم على التجاوز ، ويرى وهو على حق أن كلمة المجاز في اللغة العربية موهمة رديئة لأنها تتضمن الترك والنسيان والأغفال . ويراجع في هذا الشأن حديث ابرامز عن التلازم القائم بين لغة الشعر وكسر المألوف والخيال والثورة التي هي رغبة في التغيير ، تعتمد الخيال في مولدها .
- In Search of literary, the Ory
- Abrams and Others p 129 carmel press 1972
- . ويبدو في تراثنا النقدي أن لجوء الشاعر إلى المجاز قد نظر اليه على أنه لجوء إلى الكذب قياسا على القاعدة نفسها التي ترى في لغة الشعر مصدرا من مصادر المعرفة العقلية ، ولعل وصف المجاز بالكذب هو الذي حدا بناقد كاهن قتيبة إلى الدفاع عنه هذا الدفاع الحار الذي نقله ابن رشيق في نص طويل يوحى بأن القضية كانت قد أقلقنا النقاد قلنا أوقعهم في حيرة كالعادة فابن رشيق يقدم للمجاز معترفا بأن العرب استعملته وعدته من مفاخر كلامها غير أنه لا يصبر قليلا حتى يشارك الآخرين عدم الرضا عن المجاز إذا احتمل وجوها من التأويل ، وكال رضا الناقد أن يبقى الكلام على ظاهره مجازا .
- العمدة ١ — ٢٦٨ .

يراجع دفاع ابن قتيبة كاملا في العمدة ١ — ٢٦٦ — ٢٦٧

٣٠ — الوساطة ٨٠

٣١ — الوساطة ٤٧٤

٣٢ — تعد عبارة الشعر ديوان العرب خير تمثيل للاعتقاد بأن الشعر مصدر من مصادر المعرفة ، وهى عبارة كان لها تأثير سىء ، انحدرت به إلى مرتبة الوثيقة ، ولم يكن هذا فقط ما كان لهذا الفهم من خطر فان هذا الاعتقاد فيما نرى كان مسعولا عن محاربة المجاز كما تصور بعض البلاغيين والتخيل كما تصورته الفلاسفة ، فقد تم النظر اليهما باعتبارهما عملا مربيا يقوم به الشاعر ليخفى الكذب ملبسا إياه ثياب الحق ، وقد أحس عدد كبير من النقاد بالخرج حين يجدون أنفسهم وجها لوجه أمام مجاز فى حاجة إلى تأويل أو تخيل طريف . حينذاك تتنازع الواحد منهم فكرة أن التخيل — وكذا بعض المجاز — ضد الصدق بمعناه فى الواقع هذا من جهة مع الشعور بأن المجاز وكذا التخيل يجعلان للشعر مذاقا خاصا مقبولا ممتعا من جهة ثانية .

٣٣ — الوساطة ١٠

٣٤ — ٤٤٣

٣٥ — الوساطة ١٧ — ١٨

٣٦ — الوساطة ٤١٥

٣٧ — الوساطة ٤٥٧

٣٨ — الوساطة ٨١ يستعمل القاضى العيب والغلط فيقول عابوا كما يقول ومن أغاليط ، فى مقابل عبارات الخطأ والخطأ لدى غيره . وقد لاحظ بعض الباحثين أن التعبير بالغلط يوازى الخطأ فى دلالاته ، غير أن استعمال العيب فيه إيحاء ظاهرى بجنوح نحو التخفيف من الحكم بالبعد عن الصواب ، يراجع د . فايز الدايدة علم الدلالة العربى ١٣٦ .

٣٩ — جل ماوجه من نقد للغة المتنبي غير داخل فى دائرة الأخطاء اللغوية . وكما لاحظنا فقد كانت اختياراته واجترأاته مما أثرى لغته بما انفردت به . وتلك الاختيارات مع النظرة الفاحصة ليست أخطاء مما يمكنك أن تراه عند عدد من الشعراء المعاصرين ممن يعلنون منذ البداية رفضهم لقواعد اللغة تحت دعوى أنهم من أنصار المضمون ، وهى دعوى عجيبة لايتناولها النقاد « حتى لا يوصف أحدهم بأنه « رجعى » ومن هؤلاء الشعراء من يتلاعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه .

راجع نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ٣٢٦ — ٣٣٢ .

٤٠ — أجمل ابن القطاع المعجم اللغوى لأفعل التى يطلق عليها النحاة أفعل التفضيل ، وخطأ من اعتقد أن لفظة أفعل من كذا توجب تفضيل الأول على الثانى فى جميع المواضع ، ثم ذكر أن أفعل يجيء فى كلام الكلام على خمسة أوجه منها التفضيل . والشاهد فى كلام لغوى كائىن القطاع أن احتمالات الكلمة لا تتوقف عند حد الوصف الشائع لها . شرح العكبرى على ديوان المتنبي ج ١ ٣١٥ — ٣١٦ .

٤١ — الوساطة ٤١٧ وما بعدها .

٤٢ — الوساطة ٤١٨ .

٤٣ — الوساطة ٤١٨ .

٤٤ — يفسر الدكتور ابراهيم أنيس الخصومة بين اللغويين والشعراء بتمسك اللغويين بالدلالة المركزية للكلمة ، وهى الدلالة التى يمكن الوقوف عليها فى المعاجم على حين تكون للكلمة نفسها دلالة هامشية لدى الشاعر مستمدة من تجاربه ومزاجه الخاص . راجع كتابه دلالة الالفاظ ص ١١٦ .

٤٥ — د . مصطفى ناصف — نظرية المعنى ص ١٤٨ . ويراجع تفسيره المفيد للجانب الاسطورى الكامن فى عدد من الكلمات ص ١٤٩ . وحديث الناقد أساس صالح لإعادة النظر فى قراءة الشعر من خلال معجم شعرى يتجاوز المقابل النثرى للكلمة ، يضع فى اعتباره أن لغة الشعر ترمى إلى رفع غطاء العادة وكسر المألوف والعودة بالكلمة إلى أصولها الفطرية الكامنة فى جذورها وتاريخ دلالتها بمنحنيات .

٤٦ — الوساطة ٤٦٢ .

٤٧ — الوساطة ٤٦١ .

٤٨ — الوساطة ٤٥٠ . ويأتى الناقد فيغلق السبيل أمام طموح الشاعر حين يردد مطالباً إياه ' ألا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطراب ، وأنه يسلك سبيل من كان قبله « عيار الشعر ص ٦ — ١٠ وهى أفكار ترددت مع اختلاف العبارة لدى نقاد آخرين .

٤٩ — الوساطة ٤٥٣ .

٥٠ — د . عبد المنعم تليمة — مدخل إلى علم الجمال الأدبى — ١١٤ .

٥١ — د . محمود الربيعى — قراءة الشعر — ٩٣ .

٥٢ — ومن المفيد فى هذا السياق كذلك أن نقرأ العبارات التالية للدكتور محمود الربيعى مشيراً إلى ضرورة قراءة الشعر ومواجهة لغته باعتبارها كيانا خاصا قائما بذاته يقول : اننا لانواجه فى الشعر مضمونا يمكن أن نفصله عن شكله ، كما أننا لانواجه مضمونا لايمكن أن

نفصله عن شكله بل نواجهه على التحقيق بناء لغويا ، يتشكل بالتدرج ، وينمو حتى يكتمل أمام أعيننا ، وهو إذ يتشكل ويتحدد ويكتمل يتكشف لنا ينسججه هو ، وبسياقه هو ، لا بأية اعتبارات من خارجه عن معناه ، ذلك المعنى الفريد الذى لا يمكن أن يكون قد تحقق من قبل فى شعر آخر ، وان بدا على السطح أن ثمة معانى تتشابه فى الشعر الجيد هنا أو هناك . راجع كتابة قراءة الشعر ص ٩٢ . وانظر د . رجاء عيد — لغة الشعر الحديث ص ٨٢ — ٨٤ — ٨٦ ود . مصطفى ناصف — نظرية المعنى ١٠٥ وما بعدها .

الفصل الثالث
الشاعر والمتلقى
الشعر بلا شاعر

لم يكن المتنبي صاحب مذهب جديد في الشعر بالمعنى الحرفي لكلمة المذهب والتي تعنى أن لديه طريقا مخالفا لتقاليد الشعر العربى القديم يدعو إليه ويحث الآخرين على اتباعه . ولم تفت هذه الحقيقة خصومه وأنصاره ، فخصومه كانوا يريدون قدحا في شعره أن يؤكدوا على أنه لم يقل ما لم تقل الشعراء من قبله ، وأنصاره إعجابا به كانوا يبحثون له عن مكان مناسب بين سابقيه . ولم يكن الأمر عسيرا على هؤلاء وهؤلاء . وقد احتل الشاعر مكانته بين معاصريه — ولدينا نحن حتى الآن — باعتباره شاعرا كبيرا يمثل التراث الشعرى العربى الكلاسيكى ، ومع ذلك فقد ملأ دنيا القدماء ، وشغل أناسهم ، واحتل بذلك مكانة الشاعر الذى يمثل عصرا شعريا كاملا . كان في شعره جديد يبحثون عنه فكانت تلك الآراء وكانت تلك المناقشات ، وكانت الحيرة ، حتى هؤلاء الذين دافعوا عن شعره تملكتهم الحيرة حين حاولوا أن يجدوا له مكانا بين القدماء والمحدثين . ويمثل القاضى الجرجاني تلك الحيرة وهو بسبيل الاعتذار عنه يقول « وإنما أنت أحد رجلين ، إما أن تدعى له الصنعة المحضه ، فتلحقه بأبى تمام وتجعله من حزبه ، أو أن تدعى له فيه شركا وفي الطبع حظا ، فإن ملت نحو الصنعة فضل ميل صيرته إلى جنبه مسلم ، وإن وفرت قسطه من الطبع عدلت به قليلا نحو البحرى^(١) .

إن هذه الاحتمالات التى يشير إليها القاضى الجرجاني كانت تعنى شيئا واحدا : ان المتنبي كان وريث هؤلاء جميعا ، كان حرقا وإن يكن حرقا كبيرا فى أبجدية الشعر العربى . وتفسير هذه الحيرة أن قارئ شعر المتنبي كان أمام طريقة جديدة قديمة ، ولم يكن مثل هذا القارئ بقادر حينذاك على استيعاب تلك النغمة غير المؤلفه ، وكأنه لا يريد أن يصدق أن المتنبي يرد الشعر إلى الشاعر ، وهو بذلك يكسر مقياسا مستحدثا صارت له قداسة القديم ، وكان ذلك لأسباب سنلم ببعضها فيما بعد) .

وقد تنبه عدد من الباحثين إلى هذه الزاوية فى شعر المتنبي قديما وحديثا ، وهناك إشارات^١ فى الوساطة تدلنا على محاولة الشاعر العودة بالشعر العربى إلى أصله

الأول حين كان تعبيراً عن الشاعر . كان الشعر العربى ينتظر رجلاً له تكوين المتنبي الشخصى لكى يرد الشعر إلى الشاعر ، بأن يجعل من شعره عقيدته هو ، وقد بأن ذلك فى أولى خطواته ثم نما بعد ذلك فكان الشاعر حاضراً حتى فيما سُمى بشعر المديح وهو الشعر الذى قيل إن الشاعر يخاطب فيه المتلقى طالباً نواله ، ولا يستثنى من ذلك شعره فى سيف الدولة نفسه . والمتبع لتلك النقذات التى لاحقته يلاحظ أن عدداً كبيراً منها مما يمكن أن يوضع فى باب الخروج على تلك القاعدة المستحدثة « مطابقة الكلام لمقتضى الحال » ، وقد اختار القدماء لهذا الاتجاه عبارة سوء الأدب فى الأدب ، لأنهم رضوا تفسير الشعر بحساب المتلقى (٢) .

وقد مس معاصرو المتنبي هذا الخيط الجديد فى شعره — وأعنى رد الشعر إلى الشاعر ، فابن جنى لاحظ أن الشاعر يتجاسر فى ألفاظه جداً ، واستخرج من شعره نماذج يتقدم فيها الشاعر على المتلقى وهذه هى عباراته خالية من التعليل « ولولا جودة طبعه وصحة صنعته لما تعرض لمثل هذا .. وأكثر شعره يجرى هذا الجرى من إقدامه وتعاطيه ، فإذا تفتطنت له وجدته على ما ذكرته لك » (٣) وتنبه الثعالبي إلى هذه الظاهرة فى شعر المتنبي فراقته له ، وهذه هى عبارته وقد جاءت معللة ، فهو « يخاطب الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الإحساس والإبداع .. وهو مذهب له تفرد به واستكثر من سلوكه ، اقتداراً منه ، وتبحراً فى الألفاظ والمعانى ، ورفعاً لنفسه من درجة الشعراء ، وتدرجاً لها إلى مماثلة الملوك » (٤) .

كما لاحظ الناقد المعاصر أن خيراً ما فى كافوريات المتنبي لم يكن مدح كافور وإنما شعر المتنبي الشخصى ، وإشارات إلى سيف الدولة (٥) كما مس المؤرخ المعاصر هذا الخيط حين لاحظ أن المتنبي صندم الذوق المعاصر مرتين : مرة بشخصه المتعالى المتعظم ، ومرة بجرأته فى الشعر ، جرأته التى تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية ، وتتحل آراء فلسفية غريبة ، وتستخف بأصول اللياقة والعرف فى مخاطبة الممدوحين وثناء النساء وتصرف باللغة تصرف المالك المستبد (٦) .

وهذه الأوصاف جميعها ، والتى استمدت من شعر المتنبي هى تعبير عما نعينه

يرد الشعر إلى الشاعر ، فالشعر يعود إلى الشاعر حين يختار لغته ويمجترى على قواعد اكتسبت قدسية مصطنعة ، ويعود الشعر إلى الشاعر حين يرفض شاعر اليوم أن يكون دون شاعر الأمس الذى كان يرفض أن ينشد الشعر واقفا . ونحن حين نقول ان المتنبي رد الشعر إلى الشاعر لانقصد أن الشاعر جعل من شعره حياته ، وإنما نقصد أن الشاعر انتزع الشعر من بين يدي اللغوى والناقد والمدح والممدوح ليصير تعبيراً عن ذات الإنسان فيه ، ولهذا بقى شعره ، ولا أحب أن أدفع القارىء بعيداً عن الوساطة الآن ، فصاحب الوساطة حين أراد أن يقدم لنا شعر المتنبي المختار حصر اختياره فى شعر له طبيعة التعبير عن الشاعر دون المتلقى ، وهذه الملاحظة تكاد تغطى اختياراته من شعر المتنبي والتي تبدأ من ص ١٠١ حتى ص ١٥٤ من الكتاب المطبوع .

وإذا كنا نؤمن من الآن بأن اختيار الناقد هو مذهبه فى قراءة الشعر وإحساسه باتجاه الشاعر الجدير بالتقديم فلا بد أن نلاحظ فيما ننقله عنه الآن من نماذج الاختيارات أنه لم يشأ أن يقدم الشعر المختار التقديم التقليدى الظالم بالإشارة إلى الغرض الشعري . فهو يكتفى بأن يردد « وقوله » ثم يذكر الشعر غفلاً من أية إشارة إلى غرض أو مناسبة ، فالغرض والمناسبة فيما يرى مما يتعلق بالمتلقى دون الشاعر ولذلك فهو لا يثبت القصيدة برمتها أيضاً . وستلاحظ من جهة ثانية بعد أن تقرأ توثيق المحقق للشعر المختار فى الهامش ، خطورة النظر إلى الشعر المختار من زاوية الغرض ، المدح ، الرثاء ، الهجاء ، ومن زاوية المناسبة : الإشارة إلى اسم المتلقى وهو الممدوح أو المرثى فى الغالب . وستلاحظ من جهة ثالثة ورغم إشارة المحقق المضللة إلى الغرض والمتلقى أن الشاعر حاضر فى شعره حضوراً كاملاً يحبب ماعده . وإليك هذا النموذج من ص ١٤٧ ومايلها من الكتاب المطبوع « (٧) .

وقوله :

النوم بعد أى شجاع نافر	والليل معى والكواكب ظلّع
إني لأجبن من فراق أحبتي	وتحس نفسى بالجمام فأشجّع
ويزيدنى فى غضب الأعداء قسوة	ويلمنى عتب الصديق فأجزع

تصفو الحياة لجاهل أو غافل	عما مضى منها وما يتوقع
ولن يغالط في الحقائق نفسه	ويسومها طلب الخال فتطمع
أين الذى الهرمان من بنيانه	ما يؤمه ما يؤمه ما السرع
تتخلف الأتسار عن أصحابها	حيناً ويدركها الفنا فتبع
وإذا حصلت من الدموع على البكا	فحشاك رعت به وخذك تفرع

(يقول المحقق فى الهامش « من قصيدة يرثى فيها أبا شجاع فاتكا ا١) .

(الملاحظة الإحصائية البسيطة فى هذا الاختيار تريك أن الشاعر ذكر الممدوح فى بيت واحد من ثمانية أبيات مختارة ، ومع ذلك فإن ما ذكره فى هذا البيت مما يتعلق بالشاعر نفسه) .

وقوله :

طوى الجزيرة حتى جاء فى خبر	فزعت فيه بأمالى إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لى صدقه أملا	شرقت بالدمع حتى كاد يشرقى
تعثر به فى الأفواه ألسنها	والبرد فى الطرق والأفلام فى الكتب
فإن تك تغلب الغلباء عنصرها	فإن فى الخمر معنى ليس فى العنب
وما ذكرت جميلا من صنائعها	إلا بكيت ، ولا ود بلا سبب
فلاتنك اللبالي إن أيسديها	إذا ضربن كسرن النبع بالعرب
ولا يعنن عدوا أنت قاهره	فانهم يصيدن الصقر بالخرب
وربما احتسب الإنسان غايتها	وفاجأته بأمر غير محتسب
وما قضى أحدا منها لبانته	ولا انتهى أرب إلا إلى أرب
ومن تفكر فى الدنيا ومهجته	أقامه الفكر بين العجز والتعب

(يقول المحقق فى الهامش : كانت قد توفيت أخت سيف الدولة بميا فارقين وورد خبرها إلى الكوفة ، فقال المتنبي قصيدة يرثيها ، ويعزيه بها ، وكتب بها إليه من الكوفة !) .

الملاحظة الإحصائية البسيطة تريك أن الاختيار وقع فى مناصفة عديدة بين الشاعر والمريئة ، ومع ذلك فإن ذكرها مما يعنى الشاعر نفسه . انظر إلى : جاء

في — فنزعت — أما — ذكرت — بكيت المخاطبة في قوله فلا تنلك ... الخ
ويبقى أن قراءة الاختيار في ضوء لغته (البكاء — الليالي — الصقر —
فاجأته ... الخ) أمر مدرك بعيدا عن صاحبة الرثاء باعتبارها شخصية تاريخية .
وقوله :

نحن بنو الموت فمابالنا	نعافُ مالا بد من شربه
تبخل أيدينا بأرواحنا	على زمان هُنْ من كسبه
فهذه الأرواح من جوه	وهذه الأجسام من ثربه
لو فكر العاشق في منتهى	حسن الذي تسيبه لم تسبه
لم يُرْ قَرْنُ الشمس في شرقه	فشكَّتْ الأنفس في غربه
يموت راعى الضأن في جهله	ميتة جالينوس في طبه
وربما زاد على عممه	وزاد في الأمن على سره
وغاية المفرط في سلمه	كفاية المفرط في حربه
فلاقضى حاجته طالبٌ	فؤاده يخفق من رعبه
حاشاك أن تضعف عن حمل ما	تحمل السائر في كُتبه

(يقول المحقق في الهامش : من قصيدة يرثي بها عمه عضد الدولة ويعزيه
فيها !) (الملاحظة البسيطة تريك أن الاختيار أتى دون إشارة إلى صاحب الرثاء
فكان الشعر خالصا لرؤية الشاعر الكونية) .

« قوله — يرثي جدته :

عرفت الليالي قب لما صنعت بنا	فلما دهتني لم تزدني بها علما
حرام على قلبي السرور فأنسى	أعدُّ السدى ماتت به بعدها سما
تعجب من حظي ولفظي كأنها	تري بحروف السطر أغربه عُصما
وتلثمه حتى أصال مداده	محاجر عينيها وأنيابها سُحما
رَقا دمعها الجاري وجفت جفونها	وفارق حبي قلبها بعدما أدمى
ولم يُسلها إلا المنايا ، وإنما	أشد من السقم الذي أذهب السقما
وكنت قبيل الموت استعظم النوى	فقد صارت الصغرى التي كانت العظمى
وما أئسدت الدنيا على لضيقها	ولكن طرفاً لا أراك به أعمى

(في هذا الاختيار ذكر القاضي أن الاختيار كان في رثاء جدته) :

إن النظرة بعد النظرة — ولانقول النظرة العجلى التى تكفى بترديد الشائع والموجود — فيما اختاره النقاد من شعر المتنبي تريك أى ظلم يقع على دراسة الشعر حين تكون بدايته ، وقال فى مدح فلان أو رثاء غيره ، بينا العالم الحقيقى الجدير بالعناية فى كيانه القائم أمامك والذى يعلن عن برائته من المديح أو الرثاء بالمعنى الساذج لكليهما . دراسة الشعر دراسة أعراض عند الباحث القديم فيما نرى كانت خير تمثيل لتفسيره لحساب المتلقى بعيونه وبعواطفه ، ومن ثم كانت القراءة الرديئة التى لا ترى فيه سوى ألفاظه ثم معانيه أو معانيه ثم ألفاظه .

كان القاضي الجرجاني يريد أن يرفض قراءة الشعر قراءة أغراض ، وهو يختار لشاعره ما استجاده من شعره ، أما ناقدنا المعاصر فلا نحسبه يشير إلى من هو مثله وقد امتلأ سخرية فى قوله « فكرة الغرض إذا تفضلنا غير قليل ولا تكاد نقرأ فى القصيدة إلا ما يتفق مع الغرض ، ولا تنفسح عقولنا بسهولة على غير الأمارات الدالة عليه ، فإن بقى بعد هذه الأمارات شئ سميناه فى راحة رخيصة : جمال الألفاظ » (٨) .

والآن نسأل : كيف تحول الشعر لحساب المتلقى حتى جاء المتنبي ليرده للشاعر ؟ هذا سؤال من المفيد أن نجد إجابة له قبل أن نعود إلى الوساطة لنرى كيف تنبه القاضي الجرجاني لصنيع المتنبي فكانت محاولة مميزة من محاولاته . وللإجابة عن هذا السؤال نقول حين صار الشعر حرفة أهمل الشاعر ، وصار من اليسير النظر إلى الشعر بلا شاعر ، ولم يرسخ هذا المبدأ المستحدث من فراغ ، فقد اختلفت صورة الشاعر فى الجاهلية عن هذا الشاعر « المحدث » ، كما اختلف اسم الشعر حتى سمي الشعر المحدث فى مقابل الشعر القديم ، ولعلنا نلاحظ الدلالة الهامشية لكلمة محدث وماتثيره من دلالات أقربها معنى البدعة ، وما يحيط بها من ظلال .

كان الشعر العربى فى الجاهلية أشبه مايكون برسالة كان الشاعر صاحبها قامت هذه الرسالة مقام الدين والفلسفة ، وحين دعا القدماء الشعر العربى ديوان

العرب لعلمهم كانوا يعبرون عن هذا المعنى بطريقتهم حين رأوا فيه الفكر والمتعة والتطلع إلى المثل ، وقد استطاع هذا الشعر من أجل ذلك خلال فترة أن يترك عددا من التقاليد أشبه مايكون بالطقوس الدينية ، وكان الشاعر يُدعى لذلك حكيم القوم للتعبير عن تفردّه وتميزه ، ولما سمع الناس الرسول ﷺ ورأوا رسالة ومعجزة قالوا شاعر . وقد فسر الشعر عن طريق الإلهام والسحر لما رأوا فيه غرابة وطرافة ورُد الإلهام إلى الجن والشیاطین فی حدیث طویل طریف یعیننا مايدل عليه من موقع الشعر والشاعر .

وفی مراحل لاحقة امتزجت الرسالة بالحرفة ، فسقطت منزلة الشعراء درجة ، ثم غلبت الحرفة عليهم ، وبدأ حديث جديد يشترك الرواد من النقاد فی دعمه وأعنى حديث صناعة الشعر ثم صناعة النقد مع الفارق . ولم يؤد الاحتراف فقط إلى تخلف مكانة الشاعر التي أشرنا إلى تميزها ، فقد أسهم فی دخول أعداد كبيرة من المحسوسين على الشعر ، ومن أجل ذلك كان من الفقهاء والمؤدين واللغويين الرواة ومعلمي الصبية شعراء كثيرون ، وصار الشاعر ندیما وهی وظيفة رفضها أسلافه حتى إنهم وهم يمدحون كانوا يستكثرون الوقوف بين يدي الممدوح الذي يستحق المدح ، وقد سقط فی جب النسيان شعر هؤلاء الشعراء وإن كانت الظاهرة المستحدثة قد رسّخت مبدأً جديدا يرى الشعر بعيون المتلقى . ويكفى أن أشير فی نهاية هذه الإمامة إلى أن الحديث عن الإلهام ووحى الشیاطین الأمر الذي يهب الشاعر تميزا وتفردا صار حديثا عن الطبع والتكلف ، وهو حديث لا يخلو من تحبط ، ويعیننا كونه دليلا على تحول فی طبيعة الشعر والشاعر^(٩) .

وقد بدأ ذلك واضحا حين انتهى النقاش فی الطبع والتكلف عن المرزوقی إلى استنتاج مؤداه أن القدماء أقرب إلى الطبع ، وأن من تلاهم من المحدثين متفاوتون فی الطبع فمنهم من يزداد حظه من ذلك أو يتقصص^(١٠) .

كان من اليسير فی مثل هذا الجو الجديد أن يفسر الشعر تفسيرا آليا لانتقوله من قبل لغويين أو رواة ولكن من قبل النقاد أنفسهم ، هذا التفسير الآلى يضع المتلقى فی بؤرة العمل الشعري ، ولايكاد ينظر إلى الشاعر ، وكأن الشعر قد صدر عن غير إنسان .

خدمتلا تفسيرهم لبناء القصيدة العربية، وستلاحظ أن هذا البناء تم لحساب المتلقى وهذا حديث ابن رشيق الذى يحاول تفسير مذاهب الشعراء فى افتتاح القصيدة يقول «وللشعراء مذاهب فى افتتاح القصائد بالنسيب» لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول ، بحسب ما فى الطبع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج لما بعده^(١١) ، ونفهم من كلام الناقد أن النسيب — وكان عصارة مقطرة لتجربة الشاعر الكونية — مجرد شرك يوقع به الشاعر المتلقى فى حباله « لما فيه » من غواية ، وأن ذلك استدراج لما بعده « من مديح فى الغالب ، كانت تلك المقدمة الطبيعية لفهم الشعر لحساب المتلقى ، لا يستثنى من ذلك عاطفة الشاعر الخاصة فى إحساسها بالكون ، ومن أجل هذا كان يكفى أن يقبل المتلقى الشاعر إذا وجد فيه ضالته ، وضالته كما ترى ليست من الشعر ، وهو يرفضه إذا لم يجد قبولا لديه وإذا مجته نفسه ، وقد يكون ما فى نفسه شيئا طيبا ، ولكنه على كل حال ليس من الشعر . وكانت تلك المقدمة الطبيعية للحديث عن افتقاد القصيدة لما دعوه بالوحدة العضوية بعد ذلك وهو حديث ردىء أملتة نظرة بسيطة — لاتب العناء — على ظاهر القصيدة العربية تبحث عن علاقة الشعر بالمتلقى لا عن علاقته بصاحبه ، بتلك الرموز الكامنة فيه والتي تفسر رؤية لحياة معقدة تمثلها القصيدة بأجزائها التي تبدو مهلهلة مع النظرة العجلى .

وعبارة ابن رشيق السالفة ترديد ولافارق لما نسبته ابن قتيبة قبل ذلك بزمان طويل لأهل الأدب . انظر إلى التفسير الآلى كذلك فى عبارات ابن قتيبة ، وتتبع مكان الشاعر فى هذا البناء ومكان المتلقى كما سمعه من أهل الأدب يقول « سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدَّمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا للذكر أهلها ... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق .. ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه وليستدعى به إصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق .. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء .. بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة .. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب »^(١٢) .

وقد بدأ الأمر فى كثير من الحالات كما لو أن المتلقى هو المقصود بالشعر والنقد

معا ، فالشاعر يطلب رضاه في كل الحالات كما مر بنا. والناقد كذلك يحرص على ذلك ويرسم الطريق ، ولذلك تردد حديث مكرور عن الابتداء لأنه أول ما يقرع السمع والتخلص بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع الثاني له لشدة الالتئام بينهما ، وتكون الخاتمة حتى لا يبقى في نفس السامع شوق إلى شيء بعد ذلك . وبهذه الطريق صار الناقد كذلك يعمل لحساب المتلقي ، يقول ابن طباطبا « وينبغي للشاعر أن يحتز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمحاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الألاف ، ونعي الشباب ، وذم الزمان لأنهما في القصائد التي تتضمن المذائح والتهاني ، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة ، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه ، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح » (١٣) .

إن غرابة هذا التحريض تبدو في أنه ليس من حق الشاعر — فيما يرى الناقد — أن يؤلم المتلقي بمشاعره الخاصة ، حتى لو كان هناك من الأمور ما يقطع بأنه إنما يخاطب نفسه . كما تبدو غرابته في اغلاقه الطريق أمام عدد من التجارب الشعرية والصيغ الفنية المعتمدة في التراث الشعري . انظر إليه كيف يحرم على الشاعر لحساب المتلقي البكاء وذكر إقفار الديار وتشتت الأصحاب والأحبة ونعي الشباب وذم الزمان .

هذا التفسير الآلى للعلاقة بين الشعر والشاعر أتاح للناقد القديم في موضع آخر أن يحمل الشاعر على تقديم رضا المتلقي على الأصول الفنية فهو لا يرضى عن الشاعر حتى « تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسيجه وإبداع نظمه » . وبممكنك العودة إلى عيار الشعر حيث ترى عددا من الحيل يرميها الناقد للشاعر طلبا لرضى المتلقي ، وهو الممدوح في الغالب ، فإذا مر للشاعر معنى يستبشع اللفظ به لطف في الكتابة عنه وأجل المخاطب عن استقباله بما يتكرهه منه وعدل اللفظ عن كاف المخاطبة إلى باء الإضافة إلى نفسه » .

تلك كانت مقدمة ليكتسب الشعر قيمته من قيمة المتلقي ، وليس من كونه

شعرا كما أدى إلى نتيجة أقل خطورة من إهمال الشعر والشاعر لحساب المتلقى وأعنى عجزنا عن التمييز بين ممدوح وآخر ولو ذكر اسمه فالصفات ، وقد أجمع الشعراء عليها رسمها لهم نقاد وبلاغيون ولغويون ومتكلمون ، ومن أجل هذا سمعنا عن القصيدة تنشد بين يدي أكثر من ممدوح ، حيث كان من اليسير على الشاعر إدخال بعض التعديلات هنا أو هناك في أسماء الأشخاص والأماكن . ولم يشر واحد من النقاد إلى ذلك باعتباره عيبا بل امتدحوه من هذه الزاوية التي أحدثك عنها وأعنى إن الشعر صار للمتلقى دون الشاعر ، وفي عبارة بسيطة صار صناعة^(١٤) وسنلاحظ بعد ذلك أن المتنبي حين أراد أن يجعل من الشعر تجربة ... بلغتنا الآن لاصناعة بلغة نقاده حامت حوله الشبهات .

ومع إهمال الشاعر لحساب المتلقى ظهرت مقاييس نقدية طارئة نشير إليها في هذا السياق واضعين في اعتبارنا أنها كانت بمثابة الحواجز التي ضوعها النقاد عن طريق الشاعر ، فحالت دون فهم الشعر ، وأول هذه المقاييس ما يتعلق بعاطفة الشاعر الخاصة فلم تعد هذه العاطفة تلقى قبولا ، لقد ضاق بها النقاد كذلك ، وقد نقل لنا ابن قتيبة وابن رشيق حكاية تعبر عن ضيق الشاعر وسخريته من هذه الروح الجديد الذي مهد لنقل شاعر كبير كالمتنبي كان يريد أن يرد الشعر للشاعر ، فقد أتى الشاعر ممدوحه المدعو نصر بن سيار بأرجوزة منها مائة بيت نسيها وعشرة أبيات مديحا ، فقال له نصر : والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيك ، فإن أردت مديحي فاقصد في النسيب ، فغدا عليه فأنشده :

هل تعرف السدار لأم عمسرو دع ذا وحبر مدحه في نصر^(١٥)

وشارك الناقد المتلقى السخط ، فهو وقد أدرك بحاسته تحول الحال لا يجب للشاعر أن يعبر عن عاطفته خاصة ، ولذلك جعل ابن رشيق الإكثار من الغزل والإفلاّ من المديح من العيوب التي ينبغي للشاعر أن يتجنبها . ويمكنك أن تقرأ الضيق والسخرية كذلك في قول المتنبي :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم ؟

فهو في البيت لا ينكر النسيب ، كما يبدو ، ولكنه ينكر أن يفرض عليه النسيب في مقدمة القصيدة ، وكان هذا الفرض لونا من ألوان التدخل في عاطفة الشاعر الذي ينكر أن يكون في كل شعر نسيب ، وأن يصبح النسيب جزءاً من بناء القصيدة . فليس من الطبيعي أن يكون الشاعر متيماً حتى يقول شعراً ، كما أنه ليس من الطبيعي أن يكون متيماً قبل أن يتوجه إلى ممدوحه . كانت القضية واحدة لدى الشاعر في حكاية ابن رشيقي وقد أحب أن يجعل الشعر نسيباً ، ثم عند المتنبي وهو يفرض ، أن يأتي النسيب — حيث لا يريد — في مقدمة القصيدة . كانت القضية تتمثل في أن الشاعر يريد أن يكون حاضراً في شعره لانتقل دون المتلقي ولكن قبله .

ويرد الباحثون هذا المبدأ إلى فترة متقدمة حين بدأ الكلام في الشعر والشعراء حيث رأى بعض النقاد أن بعض الشعراء يحاول التعبير عن عاطفته الخاصة في مثل قول جرير :

إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك ما يزال معينا
غيصن من عبراتهم وقُلسن لى ماذا لقيت من الهوى ولقينا

قالوا : هذا لفظ جميل ، ولكنهم طاردوه بقوة أو بقسوة ، لأن التعبير الشخصي عن العاطفة عندهم كان كالمرق من سلطان النظام ، وكان النظام في رأيهم أحياناً على الأقل لا يستقيم مع إعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه دون تقييد أو تحديد^(١٦) .

ومن هذه المقاييس النقدية الطارئة ما يتعلق بالإيجاز ، فقد صار الحديث عنه — مراعاة للمتلقى — حديثاً عن بلاغة العرب جملة ، وهناك إشارات صريحة عند الآمدي فإن أنصار البحترى قدموه لإيجازه واختصاره في أشعاره ، وهناك إشارات عند غيره ترى أن ابن الرومي تأخر عن الشهرة لإطالته ، وتجاهله لذلك كبار الممدوحين ، الذين كانوا يرون الشعراء ، فرضى مكرهاً بممدوحين أقل منهم^(١٧) وقد صاغ الآمدي هذه القاعدة المستحدثة ، ولم ينس أن يمنحها القبول بردها إلى التراث يقول : « المطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من

جهة استقصاء المعانى والإغراق فى الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم فى الإلمام بالمعانى وأخذ العفو منها . كما كانت الأوائل تفعل^(١٨) وصار التضمين عيبا من عيوب الشعر لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر . وكان الحديث عن القصيدة التى تأتى ككلمة واحدة يعنى الإيجاز ولا يعنى الوحدة فيما عرف بعد ذلك كل ذلك كان لحساب المتلقى .

إن الاحتفال بالإيجاز بهذه الكيفية لم يكن يكفى أن يقال فى إقامة الحجة على صحته إن القدماء من الشعراء كانوا يفعلون ذلك . إن النظرة الفاحصة ترى أنه ما كان لهذا المبدأ أن يستمر وينمو لولا أن من تلقوه وجدوا فيه دعما لراحة المتلقى . ولن يعسر علينا أن نؤيد ذلك بما ورد لدى عدد من النقاد يتوجهون بالإيجاز دعما لراحة المتلقى ولنقرأ على سبيل المثال قضية أحد الممدوحين للفرزدق كما نقلها ابن رشيق يقول الممدوح : دعنى من شعرك الذى ليس يأتى آخره حتى ينسى أوله . قل فى بيتين يعلقان بالرواة ، وأنا أعطيك عطية لم يعطكها أحد قبلى^(١٩) .

وكان الحديث عن الاقتناع والاستمالة لحساب المتلقى ، وقد شارك فيه جل النقاد ، وبعبارات متشابهة وروايات تنقل بكل أمانة ، من ناقد لآخر ، وقد بدأ هذا الحديث حين نظر إلى الخلط بين الشعر والخطابة على أنه الأمر الطبيعي الذى يكتسب به الشعر أهمية والشاعر فائدة ، والخطابة دليلا يسهم فى إيهام السامعين بأشبه الحقائق . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية حين نظر إلى الخلط بين الشعر والبلاغة على أنه الأمر الذى يضمن للأول الوصول إلى السامع بأفضل الطرق . وقد لاحظ ناقدنا المعاصر التصور الذى يكمن فى اعتبار البلاغة مجرد توصيل وإبلاغ فقد كانت البلاغة « تعنى أن لدينا معنى يراد إبلاغه أو أدائه أو نقله من المتكلم إلى السامع ، فالمسألة الأدبية إذن تختصر اختصارا شديدا فى هذا الإبلاغ أو أداء شيء وجد من قبل ، وينحصر اهتمام الأديب إذن فى ملاحظة التطابق المرجو بين هذه المعنى وحاجات السامعين أو استعدادهم للسرور^(٢٠) . وهذا النظر كما ترى جعل الناقد ملقنا يرسم للشاعر طريقا معروفا ولا يفتح له عوالم خفية ، بل هو يأبى عليه أن يفتح مثل هذه العوالم لنفسه . وقد لاحظ ناقدنا

المعاصر كذلك أن حديث الناقد القديم عن تشويق السامعين وطلب الإصغاء واللعب بالعرفانف ، وتوكيد المعنى ، كل أولئك وما إليه يبنى عن الاهتمام الشديد بالمخاطب على نحو ما يهتم به الخطباء . وهناك نصوص كثيرة يفهم منها أن الشاعر رتب معانيه كما يرتبها الخطيب ، يستهل قصيدته استهلالا بارعا ، ويعبد طريق المعنى بطريقة الأقيسة التي أولع بها الخطباء فالدراسة الأدبية أو المسماة بهذا الاسم بنض النظر عن قصورها في ناحية الإفصاح عن المواطن والمشارع تخلط بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى إلى جماعة من الناس من أجل إقناعهم واستبالتهم (٢١) .

وفي مثل هذه الحال كان من الطبيعي أن يحمل النقاد القدماء الشعراء على الوضوح مع تقييد المبالغة والغلو . كما كان من الطبيعي أن يدور حديث حول تزيين المهارة في التزييف مادام ذلك كله لراحة المتلقى . استحسن الوضوح وقدم على الإغراب وصار هناك إجماع في أمر التشبيه مثلا فما تقع عليه الحواس أكثر قبولاً مما لا تقع عليه ، والتشبيه المفضل هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح ، وكل ما للتشبيه من قيمة « تأنيس النفس بإخراجها من خفي إلى جلي » وهي نفس المتلقى بطبيعة الحال — وإدناؤه البعيد من القريب ليفيد بيانا . ومنع تشبيه المحسوس بالمعقول لأسباب منها الوضوح وعدم إرباك المتلقى وهنا نلمس ماسقناه من حديث حول شعر الخطابة وشعر البلاغة في قولهم من فقد حسا فقد فقد علما ، ولذلك كانت الحيرة والعجز أمام شاعر يقول :

وكأن النجوم بين دجاء سن لاح بينهن ابتساع
وآخر يقول :

ما زالت ترجو نيل سلمى وودها
وتبعد حتى ابيض منك المسامح
ملاً حاجبك الشيب حتى كأنه
ظباء جرت منها سنيح وبـارح

وطلب الوضوح كان وراء مجده 'ناقد والبلاغي عن الحقيقة وعن أصل تشبيهي' لكل استعارة ، وعن الاستعارة القوية تقبل والبعيدة ترفض . ولم يكن يكفي أن يقال عن الاستعارة إنها قبيحة لأنها بعيدة ، وغير لائقة بالشئ الذى استعيرت له ، بل كان هذا البعد مما يعنى المتلقى ، وهو فى هذا السياق الناقد الذى يبحث عن الحقيقة فى الاستعارة فإذا وجدها راقى له . وهذه الطريقة لم تعالج الاستعارة كما يشير الناقد المعاصر على أنها علاقة بين خبرات الشاعر بل باعتبارها مسخاً أو تعديلاً فى بضاعة موروثية ، وسرعان ما أدى هذا المدلول إلى تناول سمة اللغة والعناية بها على حساب العواطف والخبرات (٢٢) .

وامتدح الشاعر لمهارته فى « التزييف » وصار الشعر مقبولا إذا تلطف الشاعر للمعنى الحسن يهجنه وللمعنى المهجين حتى يحسنه « وأن » يحتاج للمذموم حتى يخرج به فى معرض المحمود وللمحمود حتى يصيره فى صورة المذموم « وبممكنك أن تلاحظ فى هذا السياق تعبيد الطريق لشعر الخطابة وشعر البلاغة الذى نشير إليه . وكان ذلك لحساب المتلقى وهو فى هذا السياق المدحوح .

ولم يكن الأمر يسيراً على الشعراء ، ولذلك لم ينج أكثرهم من الوقوع فى مزالق هذا « التلطف » . والحق أن النقاد ولحساب المتلقى طالبوا الشعراء أن يلقوا بأنفسهم فى الماء دون أن يبتلوا ، فقد أقرروا النسيب فى مطلع القصيدة ثم جعلوا من حكمه — وأرجو أن نقف لدى تعبيرهم بالحكم « أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم غير منفصل عنه » (٢٣) .

ولم يكن أمام الشعراء إلا أن يحترسوا — وأرجو أن نقف لدى تعبيرهم عن الموقف بالاحتراس ، لأن على الشاعر أن يأخذ فى حسابه المتلقى بمثل هذه الصيغة — يقول ابن رشيق جامعاً أطراف القضية من سابقه من النقاد « ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعات من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحالة احتراساً يحمهم من شوائب النقضان » (٢٤) وما يعنيننا من هذا النص أن الشاعر لابد له أن يحترس لحساب المتلقى بأن يتلطف . خذ مثلاً هذا التلطف الحسن كما قالوا فى قول الشاعر :

سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد هوانا لعل الفضل يجمع بيننا

وقد سقط شعراء كبار تبعوا للنظرة نفسها من مثل البحتري وأبى تمام ثم المتنبي .

ويمكننا أن نتبع إحساس القاضي في مواضع من الوساطة بأن الحديث عن المتلقى بهذه الكيفية وتعبيد الطريق أمامه بهذا الإصرار كان شيئا دخيلا وطارئا لا يتصل بتقاليد الشعر العربي عند « القدماء » . نفهم ذلك مثلا من حديثه عن « الشاعر الخاذق » ، وكان مصطلحا جديدا يشير إلى مهمة جديدة وشاعر جديد ، ونقد جديد كذلك . يقول « والشاعر الخاذق من يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص ، وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضيل مراعاة » (٢٥) . والعبارة الأخيرة كما نفهم لا يعنى بها الذم بقدر ما يعنى بها تغير الحال الذى أشرنا إليه . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن القاضي الجرجاني كان يضع عينه على الشاعر فى شعره قبل المتلقى وهو يقدم له المختار من شعره ، وكأنه بذلك قد أدرك الخصيصة الجوهرية فى شعر المتنبي . وتلك الإشارة مع غيرها كانت البداية التى حفرتنا على تتبع موقع الشاعر من شعره كما تبينه الناقد . ولا نريد أن نزعج منذ البداية أن القاضي كان الثائر الذى يريد أن يتخلص من هذه المقاييس الطارئة التى أشرنا إليها ، وكانت خلاصة القول فى إبعاد الشاعر عن شعره ، كما لا نريد أن نزعج أن القاضي رد الشعر إلى الشاعر على نحو مانح نحن الآن أن نرد الشعر إلى الشاعر فى مقدمة تمكنا من النظر إليه بعيدا عما نجده فى أنفسنا ، وما نجده فى نفوس الآخرين وما نجده فى حياة الشاعر الخاصة ، التى لا يعتد بها فى تفسير شعره . لا نريد أن نؤكد شيئا من هذا لأن الناقد لم يعيش على هامش عصره .

كان القاضي الجرجاني من « أهل الأدب » فكان من الطبيعى أن يلتفت إلى الشاعر على نحو ما . وكان أهل الأدب يحبون النظر إلى الشعر بغير عين اللغوى التى لاتمل التقدير ، وبغير عقل المتكلم الذى لا يمل من خلط الشعر بالمنطق والخطابة ، وبغير عين حملة المباحر فى مجالس السادة يطالعون السادة فى سعادة غامرة على سوءات الشعراء .

كان أهل الأدب يحرصون على التبرأ من هذا كله في مناسبة وفي غير مناسبة . وقد فتح أهل الأدب هؤلاء فتحة جديدة حين حاولوا أن يجعلوا من الشعر لقاء بين الشاعر ونوع مميز من التلقين ، والنصوص في ذلك أشهر من أن تردد . كان يرجى أن يصير الشاعر لقاء بين الشاعر والمتلقى لا ينفرد به الشاعر ، فهناك تقاليد الفن وأصوله يعرفها دون سواه هذا المتلقى الجديد ، وقد كان حرص هذا المتلقى على أن يجد نفسه في شعر الشاعر مما يقرب من هذا اللقاء . وقد فتح ابن قتيبة الباب لأهل الأدب هؤلاء حين أشار في فترة مبكرة إلى روائع نفسية كالشوق والطرب والغضب والطمع ، وحين ألمح إلى أن الشعر حالة خاصة أو تجربة خاصة يمر بها الشاعر . ولذلك تكون له أوقات « يبعد فيها قريه ، ويستصعب فيها رفيقه » وكأنه قد دل أهل الأدب على باب جديد يفتحونه على عالم الشعر فيكون لقاء بين الشاعر في شعره والمتلقى . كان ذلك حين استخف الطرب وقد وجد ضالته فقال : والله در القائل ، أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه » (٢٦) .

أشار ابن قتيبة إلى هذا ثم مضى إلى حال سبيله ، ومع ذلك فقد كانت خطوة لا يستهان بها إذا أخذنا في الاعتبار أن أصحابها كانوا ييغون بها إصلاح ما اعتقدوا أنه فسد أو حال عن عهده .

وقد لا يرضى عن مثل هذه الخطوة أصحاب الطموحات الكبرى من معاصرينا ممن يدعون بإخلاص إلى ضرورة النظر إلى الشعر بعيدا عن سداجة الانطباع غير أنها في عصرها كانت ثورة على ضياع الشعر في متاهات اللغويين وسرايب المتكلمين ، وغير هؤلاء وهؤلاء . كانت محاولة في رد الشعر إلى الشاعر عند أهل الأدب ، وقد تميزت تلك المحاولة عند القاضي الجرجاني لأنه اعتمد منذ البداية على رفض تفسير الشعر تفسيراً آليا ويعد حديثه عن « الخاطر والهاجس » انتصارا للشاعر يستمد من طبيعة الشعر والشاعر يقول « ولكننا لم نجد شاعرا أشمل للاحسان والإصابة والتفتيح والإجادة شعره أجمع ، بل قلما نجد ذلك في القصيدة الواحدة والخطبة المفردة ، ولابد لكل صانع من فترة ، والخطر لا يستمر به الأوقات على حال ، ولايدوم في الأحوال على نهج » (٢٧) ويقول زائدا عن الشاعر ومقدرا

لخصوصية التجربة الشعرية ومعرضا بمن لايعى ذلك فيرفض الشعر معبرا عما في نفسه هو « وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل لفظ فارغ وكلام غسيل ... » (٢٨) .

ولانريد أن نسارع مع من يسارعون إلى وصف هذه العبارات بأنها من قبيل المقدمات للدفاع عن شاعر بعينه . إن قيمة هذه العبارة تبدو للعيان بالنظر في تفسير الشعر تفسيراً آلياً في غيبة الإنسان الذي صنعه كما سبق أن أشرنا ، كما تبدو في كونها معارضة صريحة لمفهوم أفرزته مهمة الشعر الجديدة التي أخرت الشاعر ، هذا المفهوم الذي تحدد في إعلان لم يصرح به يقرأ بين السطور ، فحواه « ماكان للشاعر أن يأخذ أجراً ثم يخطيء ، وماكان للشاعر أن يأخذ أجراً ليحدثنا عما به وعما يشغله » .

وحديث القاضى عن تفاوت الشعراء في شعرهم جملة ، وتفاوت شعر الشاعر في القصيدة الواحدة مقبول كذلك للسبب نفسه ، وهو صدور الشعر عن إنسان ، ومن أجل ذلك لم يكن الحديث عن التفاوت حديثاً عن عيب وقع فيه الشاعر يستحق من أجله التأخير بقدر ماكان إقراراً لطبيعة الشعر الصادر عن إنسان ، ويؤكد القاضى هذا فيقول في أعقاب حديث عن تفاوت شعر أبى تمام ، وما قيل في تكلفه « ولست أقول هذا غضاً من أبى تمام ، ولا تهجيناً لشعره ، ولا عصبية عليه ، فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه » (٢٩) .

ولحساب الشاعر جاء دفاعه الحار عن أبى الطيب حين أنكر أصحاب المعانى قطع الصراع الثانى عن الأول في اللفظ والمعنى في قوله :

جَلِلاً كما بى فليسك التبريح أغذاء ذا الرثأ الأغن الشيخ
وقد تنكر عليه دفاعه وقد تقبله ولكنك في الحالين تلمس رغبة في رد الشعر إلى الشاعر ، فهو يعترف بأن القطع موجود ، وهو لذلك لا يلمس له عذراً تقرأ فيه علامات التحمل ، إن وجوده وثيق الصلة بالشاعر الإنسان الذى له أن يفعل ذلك و « في النسب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب عليه ، ويرى أن آثار الاختلاط ظاهرة في كلامه وأنه مشغول عن تقويم خطابه » (٣٠) .

ونحب أن يقرأ هذا الدفاع في ضوء معارضة الناقد الصريحة لمن لا يرون في الشعر شيئاً صحيحاً إلا ما يرضونه لأنفسهم ، وكانت تلك آفة تغطي الكثير من نقد النقاد ، فلما كان غير العقلاء من بنى الإنسان هم هؤلاء الذين يخلطون القول ، وينتقلون من واحد إلى آخر كان لزاماً أن يرفض كلام الشاعر من هذا الاعتبار . كما نحب أن يقرأ في ضوء الدفاع عن معنى إنسانى في الشعر لا عن معنى شخصى ولذلك عزز الناقد فهمه للشعر من خلال الكشف عما وراء الخلط الظاهر من تعبير مقصود ، حين أشار إلى وجود اتصال وإن يكن لطيفاً بين المصراعين . وقد دلنا على طريق لتعرف تلك المفارقة التى يدهش لها الشاعر . والمفارقة موجودة في الشطرة الأولى كما أنها موجودة في الثانية . (٣١)

ونحب أن نؤكد في هذا السياق أن القاضى تجاوز بعض أهل الأدب فهو لا يكتفى بتحديد موقع الشعر من نفسه كما يبدو في مواضع من وساطته ، وفي النص التالى يؤكد عدم اكتفائه في قبول الاستعارة مثلاً بقبول النفس ونفورها وهو يشير إشارة صريحة إلى أن من الاستعارات استعارات تميز بقبول النفس ونفورها وسكون القلب ونبوه ، ولكنه يدرك أن على الجانب الآخر استعارات لا نتمكن من الوقوف عليها إلا بحجة وكشف ، مع ماتعنيه الحجة وما يعنيه الكشف من جهد يبذل لفهم الشعر دون التوقف لدى القشرة الخارجية التى تقود إلى ضلال الرفض والقبول . وقد نال النوع الثانى من الاستعارات نصيباً من جهد الناقل في الكشف عن المعنى الشعرى بعيداً عن الانطباع . يقول في ذلك : وأكثر هذا الصنف من الباب الذى قدمت لك القول فيه ، وأقمت لك الشواهد عليه ، وأعلمت أنك أنه يميز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بسكون الطلب ونبوه ، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه » (٣٢) .

وكان الناقد المعاصر قد تساءل في دهشة وقد قرأ تعليق الجرجاني على قصيدة للبحتري « أليكون تذكر الصبوة جزءاً من قيمة القصيدة ، ومضمونها الحقيقى ؟ هل استطاع الجرجاني أن يوضح شيئاً في النص أم اكتفى بتحديد موقع القصيدة من نفسه ، ألا يصح أن يعتبر هذا الموقف أشبه بالهرب الممتع من النص ، وينبغى ألا نشجع عليه بمثل هذه العبارات . كل ما تنضح لنا من قراءة الجرجاني هو الربط

الشخصي بين القصيدة وسامعها . ومن الممكن أن نستمتع بالقصيدة دون أن يستخفنا الطرب الذي تحدث عنه الجرجاني ، ودون أن نتذكر شيئا من الحوادث الشخصية^(٣٣) .

ونرى أن تعليق القاضي الجرجاني على القصيدة لا يشير إلى هذا الموقف العاطفي وحده ، الذي رفضه ناقدنا المعاصر وحشا على رفضه ، وكان محقا فيما رأى مخلصا في دعوته . فهناك وبالتوازي ماأثرنا إليه من وجود عناصر فنية مما لامكان له في النفس ، تقوم على إثباتها الحجة والكشف ، ويشير إليها القاضي بطريقته وبعبارات عصره ، قبل أن يصل إلى منطقة الانطباع والتأثر التي نرفضها مع ناقدنا المعاصر ، ماكانت خطرا يحول دون فهمنا للشعر . يقول « ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا ولفظا مشهرا مستعملا وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا وإغرابا ، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد مايتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، وبصورة تلقاء ناظر . فإن قلت هذا نسيب والنفس نهش له ، والقلب يعلق به والهوى يسرع إليه فأنشد له في المديح^(٣٤) ... » .

وقد لاحظ القاضي كما ترى أن القصيدة بطبيعتها — وكانت في النسيب — تفجر العناصر الشخصية ، وتفتح أبواب الانطباع ، فأحالنا إلى غيرها مما يدعي بشعر المديح ، ثم أخرى لشاعر أبعد عهدا من البحتری . وأنت ترى أن الناقد كان يجب أن يكون بعيدا عما سماه الأنس والإلف والقرب ومانسميه التأثرية والانطباع ، حيث يكون الشعر للمتلقى بعيدا عن بنائه باعتباره شعرا صدر عن إنسان .

كانت هذه القصيدة لجرير ، ونستطيع أن نفهم من كلام الناقد أن العناصر الشخصية وحدها لا تكفي في قراءة الشعر ، ومن أجل هذا خلا تعليقه من أية إشارة إلى مثل هذه العواطف التي كان حريصا على إثباتها قبل ذلك . يقول وإنما أثبت لك القصيدة بكمالها ونسختها على هيئتها لترى تناسب أبياتها ، وازدواجها واستواء أطرافها واشتباها وملاءمة بعضها لبعض مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض^(٣٥) .

وهذا التعليق ، وقد صيغ على هذه الصورة المقطرة قد يكون غامضا وبجملا
وقل فيه ماشئت ، ولكنه على أى الأحوال يرى فى القصيدة أشياء تتجاوز العناصر
الشخصية التى تنفجر فى نفس المتلقى ، مع إمكان وجودها فى هذه القصيدة
كذلك .

ومن أجل هذا لانحب أن نسارع فنحكم على مثل هذا التعليق بأنه كان عجزا
عن التحليل الدقيق ، ويساعدنا على تبني ذلك أن القاضي الجرجاني على غير
المألوف قد أثبت القصيدة كلها ، وهذه خطوة لا يستهان بها قياسا على ماجرى
عليه العرف من النظر إلى البيت والبيتين . ونحن إذا عدنا إلى قراءة القصيدة
بمستوى من الجهد يماثل ما بذله الناقد القديم نرى أنه قد دلنا على مانحب أن
نسميه الآن حركة نحو العمل الشعري ، تلك الحركة التى لاتمضى فى خط
مستقيم . لم يطلعنا الناقد على قراءة وافية ، ولكنه أمدنا بشفرة إن صح التعبير
تفتح لنا عوالم القصيدة بعيدا عن ترديد ما يجده المتلقى فى نفسه حين يقرأها :
خذ مثلا من أهل الأدب من القدماء الآمدى وقف معرضا عن قول أى تمام
المشهور :

يا دَهْرُ قَوْمٍ من أُنخدعِك فقد
أضججت هذا الأنام من تُخرُقك

وتساءل تساؤل من يطالب الحقيقة ويغنى الوضوح ومن لا يرى فى الشعر إلا نثرا
من الكلام . يقول وقد أخذته غثاثة الألفاظ ! « أى ضرورة دعتة إلى الأنخدعين ،
وكان يمكنه أن يقول من اعوجاجك ؟ أو قوم مازعوج من صنعك أى يادهر
أحسن بنا الصنيع ، لأن الأخرق هو الذى لا يحسن العمل » (٣٦) . كانت المسافة
بعيدة كما ترى بين الشعر ومثل هذا الناقد الذى بحث عما يتردد فى نفسه من
حقائق حين يقرأ شعرا ، ولذلك كان من الطبيعي أن تقرأ سورة الانفعال فى نقده
فتسمع كلمات القباحة والهجانة والغثاثة وصفا للشعر . كان سؤال هذا الناقد
خطورا ، لأنه مازال يعيش بيننا ، ونحن نقرأ الشعر فتردد كان حق الشاعر أن
يقول كذا . ردد الناقد القديم سؤاله لحساب المتلقى الذى لا يحب المشقة والعناء

حتى يدرك . ولا يغرنك تمسحه بالتراث آنا وتبرؤه منه آنا آخر ، وهو يريد أن يعزز إخلاذه للراحة . ومن الناس الآن من يردد هذا السؤال لأنه يجب أن يقول الشعر بالقوة على لغة أرسطو ليرى فيه ذاته .

كانت المسافة طويلة بين الشعر ومثل هذا الناقد كما أشرنا ، ولا نريد أن نزعّم أن القاضي الجرجاني قد كفانا مشقة البحث والكشف والعناء ، ولكننا نقدر له محاولته الجادة في سبيل الخروج من أسر الانطباع . نظر القاضي الجرجاني في بيت أبي تمام فوجد فيه من المعاني الشعرية أكثر من قولنا : أعدل ولا تجر وأنصف ولا تحف ، وحاول أن يلتمس هذه المعاني بالإشارة إلى ما نحب أن نسميه المعجم الشعري لكلمة الدهر . يقول وإذا قال أبو تمام :

يادهر قوم من أخدعيك

فإنما يريد : أعدل ولا تجر ، وأنصف ولا تحف ، لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل ، وأن يقدفوه بالعسف والظلم والخرق والعنف ، وقالوا قد أعرض عنا ، وأقبل على فلان ، وقد جفانا وواصل غيرنا ، وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأندع وزورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعا ، وأن يأمر بتقويمه (٣٧) .

ونخذ مثلاً آخر من نقادنا المعاصرين الدكتور مندور ، وقف معرضاً عن قراءة القاضي الجرجاني لبيتى المتنبي :

مسرة في قلوب الطيب مفرقها

وحسرة في قلوب البيض واليلب

ووصف ما بهما بالسخف والإحالة والإغراب ، وتلك كما ترى أوصاف الانطباع . نقرأ قوله : « وننتهى إلى بيتى المتنبي فنرى التكلف والإحالة والكذب التي جر إليها الحرص على المطابقة . ولئن جاز أن نقبل حسرة البيض واليلب فما أظن نفساً تقبل مسرة قلب الطيب . ثم أى مبالغة وإسراف ينبو عنهما الذوق السليم في قوله إن إحدى همم ممدوحه ملء أفواه الزمن » (٣٨) . نقول نقرأ مثل هذه العبارة فنرى

أن الخطوة التي حاول القاضي أن يخطوها متجاوزا الانطباع ومهملا العناصر الشخصية قد ارتدت عند ناقدنا المعاصر إلى محاكمة قانونها الذوق الشخصي السليم . رد القاضي الشعر إلى الشاعر وأعاد ناقدنا المعاصر الشعر إلى المتلقى .

لا ينكر قارئ الوساطة أن صاحبها كان يعاني في البحث عن نهج يميز به الشعر ، وأن ثمة الكثير مما لا يرتضيه من تفسير الشعر بعيدا عن الشعر . إن هذه المعاناة — والتي يدل على وجودها ما يبدو للنظرة القصيرة تناقضا — يمثلها جدلا مستمر بين اعتماد الطبع على أن يكون مميزا ، والفكر بغية الفهم الصحيح الذي يتجاوز مزالت الطبع . تلمح ذلك الجدل الثنائي في عبارات محددة تستطيع العين المتأملة التقاطها في مثل قوله « وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة »^(٣٩) ، ولا نريد أن نمر على هذه العبارة وقد أسرنا ما يليها من حديث طيب قبل أن نلاحظ أن الاستخبار غير الاستشهاد ، وأن عمل النفوس وإن كانت مهذبة غير عمل الأذهان المثقفة . ونخذ عبارة أخرى يقول « وملاك ذلك كله .. صحة الطبع وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ، ما اجتماعا في شخص فقصرنا في إيصال صاحبهما من غايته »^(٤٠) لاغموض في هذا الجدل كما نرى ، والأمران معا لا يقومان بعمل الذوق الذي رفضه القاضي حين اشتمر فيه تفسير الشعر لحساب المتلقى أى متلقى .

ونقرأ للقاضي في الوساطة هذا النص أيضا متابعين الجدل نفسه يعبر عنه مرة ثالثة بما يمتحن بالطبع وما يمتحن بالفكر يقول « وأنا أعدل إلى ذكر مارأيتك تنكر من معانيه وألفاظه .. وتحيل في ذلك الإنكار على حجة أو شبهة ، وتعتمد فيما تعنيه على بيئة أو تهمة ، إذا كان ما قدمت حكايته عنك ، وما عدته من مطاعنك ، وأثبتته من الأبيات التي استسقطها ، وملت على هذا الرجل لأجلها ، من باب ما يمتحن بالطبع لا بالفكر ، ومن القسم الذي لاحظ فيه للمحاجة ، ولا طريق له إلى المحاكمة ، وإنما أقصي ما عند عاتبة وأكثر ما يمكن معارضه أن يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفرت عنه النفوس ، وهو خال من بهاء الرونق ، وحلاوة المنظر ، وعذوبة المسمع ، ودماثة النثر ، ورشاقة المعرض ، قد حمل التعسف على ديباجته ، وأحتكم العمل في طلاوته » . ونخالف التكلف بين

أطرافه ، وظهرت فجاجة التصنع في أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد التعويض مراده « (٤١) » .

وقد أثبتنا النص على طوله لترى معنا أن الناقد كان يرى في الشعر شيئا يتجاوز ضلال الانطباع والذوق ، كما يرى في النقد شيئا غير البحث عن رضا المتلقى وسخطه . بل انه يتعدى ذلك فيرى من الشعر شعرا لا يمتحن بغير الفكر وهو لايعنى بالفكر — كما هو ظاهر في النص سوى أن ينحى الناقد جانبا مايراه في نفسه أو مايراه في نفوس الآخرين من قراء الشعر . وهو يشعر بخاطر الانطباع وتفسير الشعر لحساب المتلقى ، نلاحظ ذلك إذا عدنا إلى النص فوجدنا الناقد وقد أوشك أن يجمع لنا معجم النقد لحساب المتلقى في هذه الألفاظ المبعثرة في نقد النقاد وأشباه النقاد من مثل : الجهامة والقبول والكراسة والنفور والتعسف والعمل والتكلف والفجاجة والتصنع والتعقيد والتعويض وغيرها . ومأظنه وهو يردد أمثال هذه العبارات إلا ساخرا من جدواها ، يدلنا على ذلك نسق الكلام وسياقه .

إن « ما يمتحن الفكر » في عبارة القاضي يعني بذل الجهد للفهم لا للحكم ، ويعنى ما يجب أن يسميه الناقد الحديث التنشيط الذهني ووضع المتلقى على طريق الفهم « (٤٢) » .

كان من اليسير على الناقد القديم — لأنه لم يكن صاحب رغبة في الفهم وإنما هو طالب متعة — أن يحكم بفساد القصيدة لأن أسما ذكر فيها لم يرق له ، فأخل بمتعته — وكان الحديث عن المتعة مسئولا عن كثير مما نشير إليه من القراءة البسيطة المريحة — رفض ابن قتيبة في راحة كاملة قصيدة من عيون الشعر العربي . لجرير . وكل ما ارتكبه الشاعر من ذنب فرفض شعره هو أنه ذكر اسم يوزع . يعترف الناقد نتيجة للجدل القائم بين فهم الشعر وطلب المتعة — بأن الشاعر كان في شعره مجيدا يتحفز ويزحف من حسن الشعر حتى قال :

وتقول بوزع قد ديت على العصا

هلا هزئت بغيرنا يا بوزع

يقول المتلقى في راحة : أفسدت شعرك بهذا الاسم وفتر « (٤٣) » .

وتبعاً لراحة المتلقى كان يكفي الشاعر أن يقول ليلي أو هند حتى يكون شعره جديراً بالاعتبار . الحكم الانطباعي ليس من الشعر بل هو تحقيق لرغبة المتلقى ورغبات المتلقى ليس من الشعر ، نحن مازلنا مع ابن قتيبة ونصب أعيننا القضية نفسها . لقد خرج من حديث جرير إلى حديث عام موضوعه قد يقدح في الحسن قبح اسمه ، كما ينفع القبيح حسن اسمه ، ويزيد في مهانة الرجل فظاعة اسمه . الخ . وهو حديث يوثق مذهبنا إليه من أن عالم الانطباع ليس من عام الشعر . صارت المفارقة في حديث الناقد القديم — ونعني الحكم على الشعر بغير الشعر — أمراً شائعاً . ويمكنك أن تفسر بها رفض شعر المتنبي أو شعر غيره لكلمة يقولون نائية أو عبارة يقولون : فيها جهامة ... الخ . كانت أخطر الحجج هي تفسير الشعر لحساب المتلقى .

كان الجدل قائماً بين الانطباع وفهم الشعر عند ناقد مميز هو القاضي الجرجاني كما لاحظنا في الصفحات السابقة ، وقد وصل مثل هذا الجدل إلى حدود يوشك فيها الناقد أن يبرأ من المعيار والحكم ، وهذا حديث جدير بأن نفرد له الصفحات التالية .

المراجع والمواش

١ — الوساطة ٢

٢ — يقول الصباح بن عباد عن قوله :

○ أوه بديل من قولتي واهـ ○

هو برقية العقرب أشبه منه بافتتاح كلام في مخاطبة ملك .

ويقول الحاتمى في قوله :

سلام الله خالقنا حنوطا على الوجه المكفن بالجمال

أما استخيت من سيف الدولة .

ويقول عن قوله : كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

« فإنك افتتحت مدحه بما تفتتح به المرائى » .

ومثل هذا كثير في المنصف لاس وكيع والموضحة للحاتمى والإبانة للعميدى وغير هؤلاء .

نقاد المتنبي .

٣ — ابن جنى شرح ديوان المتنبي المفسر .

٤ — العالبي — يتيمة الدهر ١ — ١٩١ — ١٩٢ .

ولعل ابن رشيق قد أراد أن يعبر عن المعنى نفسه حين وصف المتنبي بأنه كالملك الحي

يأخذ ماحوله مكرًا وعنوة ، أو كالشجاع الجريء يهجم على ما يريده ولا يبالي مالقى ولا حيد

وقع . العملة ١ — ١٢٣

٥ — د . محمد منهور — النقد المنهجي ٣١٨

٦ — د . إحسان عباس تاريخ النقد الأدبى عند العرب ٢٥٢

٧ — لن تتخلف هذه القاعدة في تقديمه لشعر الشاعر المختار إلا في حالات قليلة تؤكد

كذلك مذهبنا إليه . انظر ص ١٠٩ « وقوله يرثى عبدا لسيف الدولة » وص ١١١ —

١١٤ « ويقول يذكر صاحب الروم » وص ١٢٤ « وقوله يصف السيف » وص ١٤٩ وقوله

يرثى جدته » . ومثل هذا اللون من التقديم كما ترى لا يخل بالقاعدة الأساسية عنده التى ترفض

تقديم الشعر المختار تحت غرض شعري تقليدى . وقد أشار عدد من نقادنا المعاصرين إلى

خطورة قراءة الشعر العربى القديم قراءة أغراض : وقد لاحظنا كيف تنبه القاضى الجرجاني إلى

شيء من ذلك في اختياره من شعر المتنبي . وما زالت الحاجة ماسة إلى تطوير هذه المكرة خاصة فيما سمي بشعر المديح . فقد كانت النتيجة السيئة التي توصل إليها الباحثون ، والتي استقرت في أعماقهم اتهام الشعر العربي القديم بأنه ضاع على أبواب الممدوحين . ويكفى أن تقرأ لشاعر كبير مثل أحمد شوقي قوله : « أو لم يكن من الغين على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي. مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس » . من مقدمة الشوقيات الطبعة الأولى .

انظر د . مصطفى ناصف — دراسة الأدب — ٢٢٩ وما بعدها .

نظريه المعنى ص ١٣١

د . محمود الربيعي — قراءة الشعر ٩ — ١٠

٨ — د . مصطفى ناصف — دراسة الأدب — ١٠٦ — ١٠٧

٩ — أشار إلى شيء من ذلك الدكتور محمد مندور — انظر ص ٤٦ من النقد المنهجي . وانظر كذلك : د . رجاء عيد التراث النقدي ص ١٢٧ حيث يعلق على معايير ابن قتيبة في القضية فيقول « هذه معايير غائمة ومن الممكن أن تنطبق على شعر شاعر متكلف ... وهي معايير 'ست ملازمة لجودة الشعر أو قبوله' وقد لاحظ قاسم مومني كذلك أن الطبع الذي احتفل به النقاد كان قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الشعر . انظر ص ٢٢٨ من كتابه النقد الأدبي في القرن الرابع .

١٠ — د . رجاء عيد — التراث النقدي ١٣٢

١١ — العمدة ١ — ٢٢٥

١٢ — الشعر والشعراء ٧٤ — ٧٥

١٣ — عيار الشعر ٨٨

١٤ — يقول ابن رشيق « ومن الشعراء من ينقل المديح من رجل إلى رجل ، وكان ذلك دأب الباحثين ، وفعله أبو تمام في قصائد معدودة » ٢ — ١٤٢ .

١٥ — الشعر والشعراء ٧٦ والعمدة ٢ — ١٢٣

١٦ — د . مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم ١٣٠ . وقد نسب ابن قتيبة البيتين للمعلوط . انظر الشعر والشعراء ١ — ٦٧ . وسنلاحظ من جهتنا أن الشعر الذي وضعه ابن قتيبة تحت الضرب الذي حسن لفظه وحلا على خلوه من الفائدة شعر يخص عاطفة الشاعر « وهذا الصنف في الشعر كثير » كما يردد (١ — ٦٧) . وهو شعر يحتاج إلى بذل الجهد حتى لا تنفس هذه العاطفة تفسيراً ساذجاً هو ما يراه المتلقي لا ما يقوله

الشعر . إن الاطمئنان إلى مثل هذا التفسير الساذج لعاطفة الشاعر في ظننا كان وراء إهمال الناقد القديم لمثل هذه الأشعار ، ورؤيتها بعيدا عن موزعها في التراث الشعري والحياة معا . انظر إلى هذه الأشعار وتعليق ابن قتيبة على بعضها في الشعر والشعراء ١ — ٦٦ — ٦٧ — ٦٨ .

١٧ — د . عبد القادر القط — مفهوم الشعر العربي — ص ١٩٧

١٨ — الموازنة ٢ — ٣٤

١٩ — العمدة ٢ — ١٢٨

٢٠ — د : مصطفى ناصف — دراسة الأدب ٢٨

٢١ — المرجع نفسه ١٧ . وبهذه الكيفية نظر ناقدنا المعاصر إلى عمل الناقد القديم وقد هاله أن قبمة الأدب صارت إبلاغا موفقا لشيء كان عند قائلة قبل أن يبدعه ، وهو بذلك يرى أن عمل الشاعر في شعره يكون في الغالب أمرا يجاور ذلك فالشعر ليس إبلاغا ولا إقناعا .

٢٢ — د . مصطفى ناصف — الصورة الأدبية ٩٤ . كان الناقد القديم ملقنا كما قلنا . نخذ مثلا من الصناعتين يقول أبو هلال العسكري « المراثية مدح الميت والفرق بينهما وبين المدح أن نقول كان كذا وكذا ونقول في المدح هو كذا وأنت كذا . فينبغي أن تنوحى في المراثية ماتتوخى في المدح ، إلا أنك إذا أردت أن تذكر الميت بالجوود والشجاعة تقول مات الحود وهلك الشجاعة ولا تقول كان فلانا جوادا وشجاعا فإن ذلك بارد غير مستحسن » ١٤٨ .

٢٣ — العمدة ٢ — ١١٧

٢٤ — نفسه ٢ — ١١٧

٢٥ — الوساطة ٤٨

٢٦ — الشعر والشعراء ٨٢

٢٧ — الوساطة ٤١٥

٢٨ — الوساطة ٢٨ . وكان مما عابه الآمدى على أبي تمام أنه « شره إلى إيراد ما جاش به خاطره وبلغه فكره » الموازنة ١٢٥ .

٢٩ — الوساطة ١٩ — إن الحديث عن الخاطر والمهاجس والتفاوت والحرارة والفتور مقدمة طبيعية لوجود شعر دون شعر وشعر يحتوى على أجزاء شعرية وأخرى غير شعرية . فلا يصح أن يفاجأ الناقد بذلك فيتحدث عن عيوب كما قد لا يصح أن يجمع كل ما يصادفه في

شعر في طريقه . وهذا تمهيد صالح لضرورة الاختيار والانتقاء عند القاضى الجرجاني وقد فعل هو ذلك فحدد اختياره في قصائد وتعدى ذلك إلى الانتقاء بالحذف من القصيدة الواحدة . وما زالت فكرة الاختيار بهذه الكيفية أملا يراود عددا من نقادنا المعاصرين . ويقول كولريدج في هذه القضية كلاما معيدا إلى إشارات القاضى الجرجاني « إن أرق أنواع الشعر يمكن أن يوجد بدون وزن بل حتى بدون الأغراض المميزة للقصيدة ... إن القصيدة أيا كان طولها لا يمكن أن تكون ولا ينبغي لها أن تكون كلها شعرا ، ومع ذلك فإذا كان هناك كل منسجم فإن الأجزاء الباقية لابد أن تكون متجاوبة مع الشعر ... ولا يمكن تحقيق ذلك بأية وسيلة غير ذلك الاختيار المدروس والترتيب الصناعى الذى يشارك فى صفة من صفات الشعر ، ولو أنها ليست خاصية من خصائصه » سيرة أدبية « ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٥٠ .

٣٠ — الوساطة ٤٤٢

٣١ — الوساطة ٤٤٢ يقول فى ذلك « ان بين المصراعين اتصالا لطيفا ، وهو أنه لما أخبر عن عظيم تبرجه وشدة أسفه ، بين أن الذى أورثه التبرج والأسف وهدى إليه الشوق والقلق هو الأغنى الذى شككه غلبة شبه الغزلان عليه فى غذائه » .

٣٢ — الوساطة ٤٢٩

٣٣ — د . مصطفى ناصف — دراسة الأدب — ٢٣ — ٢٤

٣٤ — الوساطة ٢٧

٣٥ — الوساطة ٣١ كانت القصيدة لجريز وأولها :

ألا أيها الوادى الذى ضم سبيله إلينا نوى ظمياء حييت وادبنا

٣٦ — الموازنة ٢٤٠

٣٧ — الوساطة ٤٣٢ — ٤٣٣ . ودعك بعد هذا من حذر القاضى وخوفه فى أعقاب هذا الكلام المفيد . وهناك تطوير مفيد يلم بالمعجم الشعرى للدهر عند د . مصطفى ناصف ، فالدهر هو شغل الشعر والعقل - العرى ، والدهر رمز لقوة غريبة مجافية لشعور الانسان بذاته ، والدهر قد يعنى النازلة تحمل بالإنسان . وفى القرآن الكريم « نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر » . ويشير الناقد فى استقصاء دقيق إلى أن أبا تمام كان يعنى ذلك ويثور عليه ، ومثل هذه الثورة تستقيم مع الماضى إذا فهم الماضى فى ضوء شعر أبى تمام ، حيث نجد أبا تمام قد علمنا أن من الممكن أن ينظر إلى الجمل القديم فى الشعر على أنه صورة رمزية للدهر . انظر فى تفصيل ذلك نظرية المعنى ص ١٠٩ — ١١٠ .

٣٨ — د . محمد مندور — النقد المنهجي ٣٠١ — ٣٠٢

٣٩ — الوساطة ٤١٢

٤٠ — الوساطة ٤١٣

٤١ — الوساطة ٤١١

٤٢ — د . محمود الربيعي حاضر القيد العربي ٨٤ — ٩٤ مقال ل . س نايتس وجرهام

ميرو .

٤٣ . النعر والتعراء ١ — ٧٠ .

الفصل الرابع عن المعيار والحكم

لا يحتاج قارئ الوساطة إلى كبير عناء حتى يرى أن القاضي الجرجاني لم يكن معنياً بالبحث عن عيار للشعر تحسم به هذه الخصومة ، بل إن فض النزاع في كثير من الحالات بين الخصم والنصير عنده يقوم على أساس أنه لا عيار للشعر وأن عموده الذي يظن أنه ثابت يستمد قوته من شرح في جداره ، وجماله قد يكون مردوداً إلى ميل فيه أكثر من أن يكون قائماً على استقامة وإحكام .

وحين اختار القاضي الوساطة دون الموازنة كان ذلك فيما نرى يعني من عدد اعتبارات أنه لا يريد أن ينتهي النقد الأدبي عنده إلى حكم ، ومن أجل ذلك فهو لا يعني في نهاية الوساطة بإعلان نتيجة حاسمة توصل إليها ، تفصح عما أفحم صاحبه . إن السؤال : هل نجح القاضي في وساطته في الدفاع عن المتنبي في هذه الخال لا يقوم على أساس صحيح ، لأن النجاح لدى صاحب السؤال هو أن ينتهي الناقد إلى حكم يصدره منتصراً لأنصار المتنبي دون خصومه ، ولم يكن القاضي كما تفصح الوساطة برمتها يرمى إلى شيء من هذا القبيل .

إن الإنصاف يدعونا إلى القول بأن القاضي الجرجاني لم يكن لديه معيار يحتكم إليه ، ولا هو سعى إلى مثل هذا المعيار يضع له القوانين ويحدد له القواعد ، فعل ذلك سابقوه ولاحقوه ، وكان هو حريصاً على نقض الفكرة في ثنابا وساطته . وخذ مثلاً حديثه عن الطبع والرواية والذكاء والدربة فقد افترض وجودها في الشاعر على حين التقط المرزوقي الحديث وصاغ منه معياراً افترض وجود هذه الصفات في المتلقي والناقد حتى يعتد برأيه ، وكانت لبنة في بناء القواعد وإقامة المعيار ، الأمر الذي أدى إلى ما يشير إليه مؤرخو النقد العربي بتحول النقد الأدبي إلى بلاغة ، وهم يعنون في الواقع تحول العملية النقدية إلى قواعد صماء تقرأ بها نصوص الشعر العربي قراءة رديئة .

إن العلاقة بين المعيار والحكم في كل فكر نقدي وثيقة فثانيهما يترتب على الأول ، بمعنى أن الميل إلى الحكم يعني عند الناقد المطمئن إلى القواعد أن لديه معياراً يحتكم إليه^(١) . ومن الإنصاف أن نؤكد على أن القاضي الجرجاني كان

يحاول كذلك التخلص من الحكم ، وهو لا يميل من تكرار القول بأنه لا يريد أن يكون حكما بين خصوم الشاعر وأنصاره ، بل إنه في حالات كثيرة — كما سيأتى تفصيل ذلك — كان يسعى إلى أن يكون ناقداً جديداً يقوم بمهام الوسيط بعيداً عن شبهة الحكم وفساد نتائجه فيما يتعلق بالشعر . القيام بدور الوسيط وراء اهتمامه بالاختيار ، وهو حين يختار من شعر الشاعر لا يجمع كل ما يصادفه ، إنه عن وعى بدور الناقد يسعى إلى ما يراه صالحاً لأن يقدم . ومن هنا كان الحذف والطرح والإهمال في اختياره من شعر المتنبي . وليس معنى طرحه لفكرة الحكم أنه ممن يقبلون الشعر جملة دون تمييز ، وهو في أكثر من موضع في كتابه يؤكد على فكرة التفاوت في الشعر ، ويردها إلى طبيعته ، ويسلم لذلك لمن يصف بعض الشعر بالضعف ، وهو يلجأ إلى حل يسعى إليه ناقدنا المعاصر هذا الحل هو إسقاط مثل هذا الشعر من الاختيار يقول « وما أنكر أن يكون أكثر ماعددته من هذه الأبيات ساقطة عن الاختيار ، غير لاحقة بالإحسان ، وأن منها ما غلب عليه الضعف ، ومنها ما أثر فيه التعسف ... »^(٢) والقيام بدور الوسيط وراء اهتمامه في صبر : بالغ بكشف وإضاءة عدد كبير من أبيات الشعر وانتقاد عدد كبير آخر من القراءات الرديئة وهو في ذلك يفضل التفسير على الحكم . فهو يبحث للناقد عن دور يتمثل في إضاءة العمل الشعري للقارئ ويفتح له من أبوابه ما عساه يكون قد أغلق لسبب أو لآخر . نقرأ له في البحث عن مثل هذا الدور قوله « ولعلك إذا رأيت هذا الجدل في السعي ، والعنف في القول تقول : إنما وقفت موقف الحاكم المسدد ، وقد صرت خصماً مجادلاً ، وشرعت شروع القاضي المتوسط ، ثم أراك حرباً منازعاً ، فإن خطر ذلك ببالك ، وحدثتك به نفسك فأشعرها الثقة بصدق ، وقرر عندها إنصافى وعدلى ، واعلم أنى رسول مبلغ ، وسامع مؤد وأنى كما أناظرك أناظر عنك وكما أناصمك أناصم لك^(٣) .

المعيار والحكم يقفان حجر عثرة أمام هذا الدور الذى أراده القاضى للناقد ، وهو دور يتعدى دور الحكم الذى لابد أن تنتهى حكومته بىء ومتهم ونجيد وردى وفي حالات كثيرة يشعر قارئ الوساطة بهذا الإحساس الذى حاول صاحبه أن يعبر عنه بعبارات يصف بها الدور الجديد للناقد من مثل الرسول

المبلغ والسامع المؤدى ، الذى لا ينبغي لك أن تنتظر منه حكما فى كل حال ، لا يحكم على خصمك بالخطأ ، كما لا يعدك عن الصواب . وفى هذا السياق يردد حديثا عن حسن التبليغ وحسن التأدية وتقريب العبارة وجمع المتفرق والاختيار . ان حصر دور الناقد فى تطبيق القواعد يسلم إلى وظيفة محددة هى الحكم ، وهى وظيفة أنكرها القاضى الجرجاني ، وهناك إشارة إلى أن الناقد يؤدى عملا طيبا إذا هو توقف عند حد الاختيار . يقول فى أبيات اختارها لأبى الطيب ولابن المعتز « وأنت إذا قست أبيات أبى الطيب على قصرها وقابلت اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى ، وكنت من أهل البصر ، وكان لك حظ فى النقد تبينت الفاضل من المفضول فأما أنا فأكره أن أبث حكما أو أفصل قضاء أو أدخل بين هذين الفاضلين وكلاهما محسن مصيب^(٤) كأنه يريد أن يقول إن فهم الشعر الجيد لا يتقدم به البحث عن الجيد والردىء ، ولا تفيد فيه الموازنة والمفاضلة .

ونقرأ له فى إحساسه العميق بخطورة الحكم « وإنما أجسر فى الوقت بعض الوقت فأقدم على هذا الحكم انقيادا للظن ، واستنامة إلى ما يغلب على النفس فأما اليقين الثقة ، والعلم والإحاطة فمعاذ الله أن أدعيه ولو ادعيت له لوجب ألا تقبله »^(٥) .

وهذا النص كما يطلعك على ناقد يرى فى الحكم تجاسرا وجراة لا يستحبان ، يطلعك على ضعف الحكم وسقوطه إذا قام على الظن ، وإذا قام على ما يراه الناقد فى نفسه هو لا مافى الشعر ، كما يطلعك على نقطة الضعف إن صح التعبير فى مثل هذا الحكم الذى يدعيه صاحبه العلم والإحاطة . وكان حديث القاضى فى سياق أخطر ماعرفه النقد العربى القديم من أحكام ونعنى الحكم بالسرق . وكان الحكم بالسرق التطور الطبيعى لنقد أمن بالحكم وانتهى إلى المعيار ، كما آمن بفكرة الجيد والردىء فانحصر دور الناقد فى التمييز بينهما وكفى . إننا فى الواقع نحاول البحث عن مكان القاضى الجرجاني فى نقد آمن بفكرة الجيد والردىء والحكم والمعيار^(٦) .

· كان الحكم قديما يضرب بمجذوره فى التراث النقدى فى مراحل الفطرية الأولى قبل ترتيب الأفكار وتدوينها وإحاطتها بألوان من الحجاج وأشكال من الموضوعية .

حتى إنه يمكنك أن تذهب إلى أن الحس النقدي عند القدماء نما في أحضان الحكماء. نرحب بذلك بنظرة في فحوى ألقاب وألفاظ تغص بها كتب التراث فهناك من الشعراء المعنى والبكى والمفحم والخطل والمسهب كما أن منهم المهلهل والمرقش والضليل والمثقب والأفوه والمتنخل . ووضع الشعراء في طبقات هو نظام يقضى إلى النتيجة نفسها التي وصل إليها الأصمعي حين قسم الشعراء إلى فحول وغير فحول ، ووضع الشاعر في طبقة دون طبقة عند ابن سلام كان ذلك حكما قد يؤخر فيه الشاعر أو يقدم بقصيدة وربما بيت ، وقد يشفع له كثرة شعره مع رداءة ظاهره ويؤخره قلة شعره مع جودة معلنة ، وصورة النابغة في سوق عكاظ صورة الحكم الذي ترضى حكومته ، يستحسن ويستحسن . إن الميل إلى الحكم وتفسير الشعر بمقياس الجودة والرداءة يفسر لنا بعد ذلك شيوع نظام الطبقات في الفكر العربي دون فارق بين طبقات المحدثين وطبقات الشعراء مع تباين ظاهر بين العالمين . كان البحث عن الجيد والردى والتمييز بينهما شغل الناقد ؛ وقد حاول بعض النقاد الخروج من أسر هذه الفكرة التي مكنت الكثيرين من الخوض في قضايا النقد . فما أسير القول في الجيد والردى . وكانت الفكرة قد بدأت تفسيرا للمعنى اللغوي لكلمة نقد . وأقصى ما كان يطمح إليه النقاد أن يكون هذا التمييز بين الجيد والردى وفقا عليهم دون سواهم . وقد ألحوا على هذا إلحاحا شديدا ، ونحن الآن ندرك أن هؤلاء لم يرفضوا فكرة التمييز بين الجيد والردى ذاتها ، فقد فهموا العملية النقدية بالطريقة نفسها التي رفضوها عند خصومهم من اللغويين والرواة . كان النقد عند الفريقين ينتهى إلى حكم بالجودة أو الرداءة ، وكل ما هنالك من فارق أن النقاد ألحوا على أن الحكم عندهم هو حكم مميز لأنه صدر عن شخص مميز هو الناقد المتخصص الذى سعوا إلى الاطمئنان إلى إحكامه .

ويتصل بسيطرة فكرة الجيد والردى تلك القضايا التي استثارت الحس النقدي عند الباحث القديم ، فأكثرها من تلك القضايا التي ينتهى فيها البحث والتقصي إلى كلام عن الجيد والردى . نأخذ مثلا قضية القديم والمحدث من الشعر ودعنا من التفصيلات ، فقد كان الخلاف بين الفريقين خلافا حول الإجابة عن سؤال محدد . أيهما أجود الشعر القديم أم الشعر الجديد ؟ ولو صيغ السؤال بعيدا عن فكرة الجيد والردى أى بعيدا عن فلسفة الحكم كأن يقال ماذا فى القديم وماذا فى

الجديد لتغير الحال . إن صياغة القضية نفسها على هذه الهيئة القديم في مقابل المحدث والمولد كانت تعنى حكما صدر قبل الامتحان بالجودة في مقابل الرداءة . وقديما طرق الباحثون قضية الطبع والتكلف ودعنا كذلك من التفاصيل والخلاف الظاهر في تناول القضية لدى عدد من النقاد فقد كان الدافع إلى البحث في القضية بهذه الصورة واضحا : كان الجيد يعنى المطبوع المفضل كما أن الردىء كان يعنى المتكلف غير المفضل . إن صياغة القضية كان يعنى حكما بالجودة أو الرداءة . وبالطريقة نفسها يمكن النظر في أكثر القضايا التي غلبت على الحس النقدي عند الناقد القديم من مثل الحديث عن الطبقات والموارنات والصدق والكذب والسرقات ... إلخ .

كان الناقد القديم يبحث عن مثال للحسن ولما كان هذا المثال لا يمكن أن يتحقق في شعر إبعينه صار من اليسير أن تسمع قولهم : أحسن بيت وأوجد بيت وأشعر بيت . هذه العبارات كانت كافية في المراحل الأولى يطرب لها السامعون ويرضى عنها صاحبها لأنها تصور ما في نفسه ، ولكنها عند السلف لم تعد كافية ، لقد نمت الفكرة بعينها وارتدت ثيابا جديدة واكتملت فيها عرف بالمعيار فصاحب المعيار في الحقيقة كان يريد نظريا أن يتحقق أحسن بيت وأوجد بيت وأشعر بيت . ومن أجل هذا صنع معياره . فكأن المعيار كان تعبيرا عن الفكر نفسه الذى عبر عنه القدماء بقولهم أحسن بيت وأشعر بيت . وهكذا كان طبيعيا أن تنتهى فكرة الجيد والردىء إلى الحكم ، كما كان من الطبيعى أن تنتهى فكرة المثال إلى المعيار ، والإرتباط بين الفكرتين كان واضحا بهذه الطريقة كما ترى .

وقد اشترك في دعم الحس النقدي عند القدماء جماعات شتى ، وكأنها قد اجتمعت جميعا على النظر في الشعر بغية التقويم والحكم ، ومن أجل هذا فإن الفارق لا يكاد يذكر بين اللغوى الذى كان يبحث في الشعر عن الصواب والخطأ والعربى والمولد والعامى والفصيح ، والمتكلم الذى يبحث عن المفيد وغير المفيد والصادق والكاذب والمقنع وغير المقنع ، والناقد نفسه الذى كان كل هم أن يميز بين الجيد والردىء والممتع وغير الممتع والفحل وغير الفحل . فكرة الجيد والردىء تقود إلى الحكم ثم المعيار عند النقاد ، ولم يكن عجيبا في مثل هذه الحال أن

يؤلف ابن طباطبا عيارا للشعر وأن يبدأ عياره بعبارة لافتة يقول « وفقك الله للصواب وأعانك عليه ، وجنبك الخطأ وباعدك منه ! » ولم يكن عجبيا أن يسعى قدامة بن جعفر — لأنه لم يجد أحدا ألف في التمييز بين الجيد والردىء — إلى تقديم نقد الشعر على هيئة معيار كذلك يدور الحديث في الغالب عن الصحة والفساد . وحين وضع المرزوق عمودا للشعر ومعيارا لأركانه كان يسعى إلى غاية يعلن عنها « ليعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الآتى السمع على الأتى الصعب » وقدم أبو هلال العسكري الصناعتين ، « لينبه على الخطأ في المعاني وصوابها ، ليتبع من يريد العمل برسمنا مواقع الصواب فيرسمها ، ويقف على مواقع الخطأ فيتجنبها » .

لم يكن ثمة فارق جوهرى بين اللغوى الذى أقام فكرة الصواب والخطأ بناء على صورة مثالية افترضها للعربية وأقام معياره — ونعنى قواعده — على أساس منها وهذا الناقد الذى افترض هو الآخر صورة مثالية للشعر بحث لها جادا عن خصائص نوعية وعناصر عقلية هى ما عرف بعد بالمعيار .

إن وجود المعيار باسمه وقواعده أو بقواعده دون اسمه كان مسئولا عن تأخير النظر إلى النص الشعري نفسه . المعيار يمنح الناقد والباحث أفكارا جاهزة وقوالب معدة ، كان المعيار المقدمة الطبيعية لتحول النقد إلى البلاغة . المعيار هو وحده القادر على أن يمنح عشرات النصوص الشعرية المتباينة حكما واحدا . ويستير المؤرخ المعاصر إلى شيء من ذلك فى حديثه عن كتاب العمدة وهو الكتاب الذى استطاع صاحبه أن يعيد فيه صياغة القضايا النقدية فى يسر وسهولة فإذا الكتاب يصبح حجر الزاوية فى النقد الأدبى فى الشرق والمغرب على السواء ، وكأن الناس رأوا فيه كل ما يحتاجون إليه من آراء وتفسيرات ، ولم تعد بهم حاجة إلى الاستقلال فى التفسير والحكم . هل نقول أن النقد أصبح شيئا مدرسيا ملتبسا بالبلاغة ؟ هل نقول إن الإحساس بالتطور قد كاد ينعدم ، ذلك قد يكون صحيحا ، وإذا صح فرمما كان هو العامل الذى أسلم النقد إلى مسلمات أشبه بقواعد البلاغة^(٧) .

كان الظن بالمعيار أن يكون هاديا للشاعر المحترف ، ثم وصل أصحابه إلى

أبعد الحدود حين أرادوا له أن يكون هاديا للناقد كذلك ، أراد المرزوق وسبقه ابن طباطبا وقدامه مع اختلاف العبارات — أن يؤسس قواعد للشعر لا يحكم للشاعر أو عليه بالإحسان ، أو بالإساءة إلا بالفحص عنها وتأمل مأخذه منها ^(٨) كما أراد أن يؤسس قواعد نقدية من أتقنها وتدريب على استعمالها « لا ينظر إلا بعين البصيرة ولا يسمح إلا بإذن النَّصِّقَةِ ، ولا ينتقد إلا بيد المعدلة » ^(٩) إن الفكرة التي يؤسس عليها المعيار بهذه الطريقة ترى في الشعر قانونا يشبه قانون الأخلاق .

أصحاب المعايير وهم ورثة الباحثين عن الجيد والردى ، راحوا يبحثون عن تعريف أو حد للشعر حتى يلحق بركب العلوم ، كانت العلوم اللغوية في أذهانهم وشبهت بسنن سنيهم . وقد لاحظ الباحث العلاقة بين « مصطلحي العلم والمعيار فإن المعيار يترتب على العلم ، فإذا كان العلم هو حصول صورة الشيء في الثقل وإدراكه على ماهو به فإن المعيار هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية اللازمة لصورة الشيء وكيفية إدراكه في آن ^(١٠) .

ونخذ مثالا قداما بن جعفر لم يجد أحدا قبله كتب في تمييز جيد الشعر من رديئه فأخذ على عاتقه أن يحدد مستويات للردى وأخرى للجيد . وكان الأمر يسيرا — في أى معيار — أن تحدد مستويات الردى ، وأن تظهر فيها عشرات الكتب على حين تعثرت محاولة وضع مستويات وخصائص الجيد من الشعر في عيار أو قاعدة ^(١١) بدأ ذلك عند قدامة حين حكّم خصائص منطقية في مجال لامنطقي ، وآية ذلك أنه قد يتم للبيت من الشعر صحة التقسيم أو صحة المقابلات أو صحة التفسير ، ثم لا يميزه إحدى هذه الخصائص عن مستوى الكلام العادى . وقد يتبين العيب من جهة فساد التقسيم أو فساد التقابل أو التناقض في الشعر ، وننفّر فيه من أجل واحد أو غير واحد من هذه العيوب ، فالمقياس السالب هنا أدق في تفسير عدم التأثير الذي نرجوه في الشعر ولكن المقاييس الإيجابية لاتصنع شعرا .. ولذا كان الشعر في حاجة إلى منطق شعري غير المنطق العام الذي تبناه قدامة ^(١٢) .

الشعراء يقولون شعرا والنقاد أصحاب المعيار يقيسون ويحكمون ، يقيسون مرة على النثر وأخرى على الواقع وثالثة على العقل . ولذلك ظل الشعر شعرا وأصبح

النقد معيارا . وهذا مثال من ابن طباطبا يلحظه الناقد المعاصر : إن تجاهل ابن طباطبا لفاعلية السياق انتهى به إلى تثبيت علاقات اللغة في أطر ثابتة تقاس بمعيار خارجي لاعلاقة له بطبيعة التجربة التي تقدمها القصيدة ، (ومن هنا اقتضت إشاراته على البيت المفرد) . رفض ابن طباطبا استخدام المشافر في بيت الخطيئة

قروا جارك الهيمان لما جفوتنه

وقلص عن برد الشراب مشافره

لأن الشاعر خالف الاستخدام اللغوي فوضع المشافر في موضع الشفاه ، وهو يعنى في افتراض صحة المعيار الذى قاس عليه حين يعتقد أن الشاعر أراد أن يقول شفته فلم تطارعه القافية^(١٣) .

تلك هى جناية المعيار والحكم على الشعر كما نراها عند عدد من أصحاب المعيار حين فهموا المنطق باعتباره أداة للفكر فى عمومته ومن هنا افترضوا أن العيب المنطقى عيب فاحش غير مخصوص بالمعاني الشعرية بل لاحق بجميع المعانى . وهذا الحكم كما يرى بين الباحث المعاصر لا يصح على إطلاقه لأن الظاهرة الأدبية باعتبارها كيانا متميزا بخصائصها الذاتية المرتبطة بوظيفة نوعية تعد عائقا أمام إطلاق هذا الحكم ، بمعنى أن ما يبدو عيبا فاحشا على المستوى المنطقى قد لا يبدو كذلك على مستوى الشعر^(١٤) . وإن الفكرة التى يؤسس عليها المعيار هنا ترى فى الشعر منطقا يشبه المنطق العام .

وقد حاول ابن طباطبا شيئا من هذا القبيل حين جعل المعيار هدفا ثابتا « فمعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وماجه ونفاه فهو ناقص »^(١٥) .

كان أصحاب المعيار يعتقدون أنهم يصنعون علما للشعر ، ولكن النظرة المتأملة تطلعلك على أن هذا كان مجرد وهم لأن المعيار لم يبين على الفهم الثاقب الذى يشير إليه الناقد القديم وحده ، فهناك حديثهم الطويل عن الذوق ، وهو حديث يفسر فشل المعيار وحده فى الحكم على الشعر فضلا عن تفسيره . ولعل شاعرا كبيرا كالبحترى كان يعنى أصحاب المعيار والحكم حين فرّق بين

المتعاطلين لعلم الشعر دون عمله ، وهى فكرة يرددوها الشعراء دائما تعبيراً عن ضيقهم بالنقد والنقاد حين ينترضون صحة وجود قاعدة ثابتة على ما يرويه هم متغيراً شخصياً لا يخضع لقاعدة من نوع ما .

وقد تمل القاضى الجرجاني على فكرة المعيار والقاعدة والبحث، عن تحقق صفات الجمال، في الشعر والاعتماد في ذلك على الذهن الثاقب والعقل السليم وماشابه ذلك ، وهو يشير إلى ذلك في قوله « والشعر لا ينبغي أن يفتقر بالنظر والحاجة ولا يخل في الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يحفظها عليه القدر والطلاوة . ويقربه منها الرون والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة وأخرى دونها مستحالة موموقة ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها » (١٦) .

لا يشير النص السابق فقط إلى أن المعيار يكون جاهزاً لمناقشة القشرة الخارجية للعمل الشعري وقياسها على نموذج مفترض مثله ، فهو كذلك يرمى إلى هدم الأساس الذى يقوم عليه مثل هذا المعيار ، لأنه أساس يقوم على الجدل والمقايسة ، ويحكم المنطق العام في منطق الشعر .

هل يريد القاضى الجرجاني أن يشير في هذا النص كذلك إلى هذه المشككة التى أثارت الباحثين في علم الجمال منذ أفلاطون . إسمه ليتساءلون عن الجمال أهو صفة في الشيء أم إحساس به . ومن البين أن القاضى الجرجاني لا يرى أن الجمال يتحقق بتحقيق صفات معينة في الشعر ذكر بعضها كالإتقان والإحكام والجودة والوثاقة . ومعنى ذلك أن الجمال عنده ليس صفة في الشعر ، وإنما هو إحساس به . إن الذين يؤمنون بأن الجمال صفة في الشعر ينتقلون باحثين عن القاعدة أو المعيار الذى تتحقق به الصورة المثالية لهذه الصفة والذين يرون الجمال في إحساس مميز ومدرّب يرفضون مثل هذا المعيار بل يشيرون من طرف إلى أن هذا المعيار قد أقيم بناء على منطق يخالف لمنطق الفن . وقد نردد مع الباحث المعاصر القول بأن ما انتهى إليه القاضى ليس حكماً جمالياً مقبولاً ، لأنه يترك الصورة بما تشتمل عليه من صفات ليحدثنا عن شيء آخر يختلف حول أهميته

وقيمة وهو الشعور نحوها^(١٧) . والحق أن تفسير هذه الأشكال لدى ناقد مثل القاضى يقوم بعيدا عن دهايز الذاتية والموضوعية ، وهو تفسير شخصى يقوم بعيدا عن الاختيار بين أمرين . ومع أن هذا التفسير شخصى فإن الناقد لا يمكنه أن ينفرد به وحده فهناك أهل الصناعة كما يعبر هو نفسه يرجع إليهم فى خصائص الفن « ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها » . وهذا التفسير يشير إلى الذوق الخاص الذى ألح نقادنا القدماء فى الإشارة إليه مقابل الذوق العام المعيارى الذى يتيح لكل من يصادف قولاً أن يحكم عليه بالجودة أو الرداءة .

هناك نوعان من الذوق كما يحدثنا د . عز الدين إسماعيل مفسرا مثل هذا الإشكال الجمالى : الذوق بمعناه العام ، وهو الذى يختلف بين الناس وتعدد الأسباب لذلك الاختلاف ، والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحث فى العمل الفنى ، ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع ، كما تظهر قواعد النحو فى العبارة اللغوية ، بالاتفاق التام ، وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عمل فنى هذا يرضى عنه وذاك ينكره فإن ذلك حتما لا يدل على تعارض ، إذ قد يكون حكم أحدهما بناء على الذوق بمعناه العام ، وهو فى هذه الحالة ينصب على عناصر أخرى غير جمال العمل الفنى بل ربما كانت خارجة عن العمل ذاته ، وإن كان العمل يوحي بها . ويكون حكم الثانى بناء على الذوق بمعناه الخاص ، وهو فى هذه الحالة ينصب على عناصر الجمال البحث فى ذلك العمل . وكما أن الجملة اللغوية تكون سليمة من الناحية النحوية وهى فى الوقت نفسه تعطى معنى فاسدا أو تافها فكذلك الشأن فى حالتنا هذه : قد تتوافر القواعد الجمالية فى العمل الفنى ولكنه آخر الأمر قد لا يرضى الكثيرون الذين لا يصدرون حكمهم بناء على هذه القواعد^(١٨) .

ونخذ مثلاً من رد القاضى على من انتقد المتنبي فى قوله :

أحاد أم سداس فى أحاد
ليُلتَبَّأ المنوطة بالتباد

كان يمكنه أن يغلق باب المناقشة بأن يؤيد ماروى عن المتنبي من أنه لم يرد بالتنادى القيامة ، وإنما أراد مصدر تنادى القوم . وقد رفض الناقد رواية المتنبي لأن نسق الكلام يشهد عليه ، وهى لحة دالة لانمر عليها نحن الآن مرا سريعا قبل أن نستحسن موقف الناقد الذى يقدم ماهو كائن فى النص ، لآيابه بما يقوله الشاعر نفسه . اختار القاضى أن ينقض قياس الشعر بمنطق الفكر الإنسانى عامة وهو المنطق الذى لا يرى بأسا فى توفر صفات معينة فى الجميل يكون بها جمبلا . إن من اعترض على المتنبي قال إن سداس لم ترد عن العرب وإنه صغر الليلة ثم وصفها بالطول ووصلها بالتنادى . وتابع الخصم الفكر الإنسانى عامة فزاد على ذلك بأن سأل : لماذا خص سداسا ، إن عشارا أكثر وليست ليالى الأسبوع ستا فالبصر بالحساب (هكذا) يدلنا على أنه جعل الست فى واحدة فأين السابعة ؟ (١٩) .

وقد رد القاضى هذا كله بما سبق أن رده من أن الشعر لا يحاكم ولا يعاير ولا يجب إلى النفوس بمنطق العقل الذى أملى هذه الاعتراضات . وهو يسلم للخصوم بأنهم إن شاءوا أن يسلكوا هذا الضرب من التفكير فلن يجدوا منازعا ، فهو أمر يسير يقدر عليه كل من له بصر بقواعد الفكر الإنسانى التى أملت تلك الحجج ، وفرضتها على كيان شعرى له منطقها الخاص . ونود أن نشير إلى أن الناقد حين يبيح للشاعر أن يقول ما قاله لا يفعل ذلك لأنه إذا سقط فى موضع فقد أحسن فى مواضع ، ولا يريد أن يبيح للشاعر أن يصنع ما صنع لأن الشعراء قبله قد بالغوا وأفرطوا ، وإنما هو يبيح له ذلك من وعى بأن الفكر الإنسانى لا يحكم الفكر الإنسانى نفسه إذا جاء فى شعر ، ومن وعى بأن الصفات بالإيجاب أو بالنفى لا تحقق صورة الجميل . وهذه عبارة قاطعة تمنح الشاعر قدرا من الحرية لا يوفرها له معيار أو قاعدة أو عامود يقول « وليس على الشاعر إذا بالغ فى وصف أن ينتهى إلى الغاية ولا يترك فى الإفراط مذهبا » (٢٠) .

وهذه عبارة دالة أخرى فى سياق البيت السابق من شعر المتنبي فالشاعر « لم يرد الحساب فيحمل على ما يوجب حكم الضرب فيكون الواحد فى ستة ستة ، وإنما قال : أواحد هى أم ست فى واحدة فإذا جعلت الست فى الواحدة على جهة

الظرف والوعاء صارت سبعا» (٢١) . وقد نتوقف لدى العبارة الأخيرة ، ولكننا نقدر مقالته الناقد من جهة أن ماذهب إليه محاولة يريد بها أن يوجه الشعر بعيدا عن المنطق الذى استند إليه الخصوم . لقد دل منطق الشعر الناقد على أن قوله ليلىتنا بالتصغير « خارج مخرج الدم والمجى ، ثم قد أزال الالتباس وأفصح عن المراد بقوله المنوطة بالتنادى . إذ قد بين أنه لم يرد قصر مدتها وقرب انقضائها» (٢٢) .

إن الفكرة التى يعرضها القاضى الجرجاني فى النص السابق ، وفى نص آخر سنعرض له بعد قليل تفهم فى سياق معارضته لألوان من فهم الشعر تمت بعد ذلك : هذه الفكرة فى عبارة بسيطة : ان الذين يؤمنون بأن جمال الشعر يتحقق فى صفات وفنون معينة جمعوها يفوتهم أن هذه الصفات وحدها لا تكفى لقبول الشعر وفهمه ، وإن اعتمدت أعلى العقل الصحيح والذهن الثاقب والبطنة وما يصادفهم من الموروث ، والحق أن القاضى الجرجاني فى تناوله لهذه الفكرة قد يفوته الترتيب الذى نرتضيه وأحيانا الواضح ، ومن أجل هذا يجد الباحث بعض العناء فى لم شمل الفكرة التى نثرها صاحبها فى وساطته . ولكن الإنصاف يدعونا إلى القول بأن المقدمة الطويلة التى قدّم بها وساطته تشير مع التأمل إلى الفكرة — ولما يخض الناقد غمار الوساطة — وهى فى هذا السياق يعززها التطبيق .

فى هذه المقدمة الطويلة نلمح حديثا مفيدا فى سياق المقارنة بين لونين من التعبير الشعرى ينتسب الأول إلى الفن الحر الطليق . وينتسب الثانى إلى فن تتحقق فيه صفات للجمال وقواعد محددة له . وهناك مثل من تعليقه على بيتين لأمراء القيس وعدى بن الرقاع فى ذكر العيون يأتى مع مقارنة البيتين بأبيات أخرى كثيرة فى ذكر العيون ، لم يذكرها وإن كان تعليقه التالى يشير إلى طبيعة بنائها الفنى . وهذا نص حديثه الذى يساء فهمه إذا اعتقدنا أن الناقد يتحدث عن الحشو ، كما هو مدون على هامش الكتاب المحقق .

« وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان ، حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا فى النادر ، ومتى جمعت ذلك ثم قرنت إليه قول امرئ القيس .

تصد وتبدي عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطلق
أو قابلته بقول عدى بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عييه أحور من جاذر جاسم

رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين ، وتبينت قريهما منه ، والمعنى واحد .
وكلاهما خال من الصنعة ، بعيد عن البديع ... هذا وقد تخلل كل واحد منهما
من حشو الكلام ما لا يحذف لاستغنى عنه... (٢٣) .

ونفهم من ذلك أن ما يدعى حشوا في معرض ما يعاب في الشعر لم يغير من
إقبال الناقد واستحسانه .

وهذا مثل ثان من تعليقه على مقطوعتين ، الأولى لأبي تمام وقد تغزل فقال :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس

فإنني للذي حسيته حاسي

لا يوحشك ما استعجمت من سقمي

فإن منزله من أحسن الناس

من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ووصل ألحظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرجاء إذا ما كان قطع رجائي في يدي ياسي

والثانية لبعض الأعراب وقد تغزل فقال :

أقول لصاحبى والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالقفسار
نمتنع من شيم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد	وربما روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا	بأنصاف لهن ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل	وأقصر ما يكسون من النهار

يقول القاضى مشيرا إلى أبيات أبى تمام : « لم يخل بيت منها من معنى بديع
وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من

غزله ، وحق لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الأحكام والمتانة والقوة ما تراه ، ولكننى لأظنك تجد له من سورة الطرب وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب (السابق) ... فهو كما تراه بعيد عن الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخذ قريب التناول (٢٤) .

وقد حرصنا على إثبات حديث القاضى فى سياقه الصحيح عن فن حر مقبول وآخر تتحقق فيه صفات الجمال وقواعده وهو مع ذلك لا يقبل ، أو هو دون الأول ، لأنه فى أعقاب هذا الحديث ورد نص آخر مشهور يتداوله الباحثون ، وقد أسئء استخدامه لعبارة عمود الشعر التى وردت فيه . وهذا هو النص والكلام فيه متصل بما سبق :

« وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع ، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض » (٢٥) .

إن عمود الشعر ونظام القريض فى النص لا يعنىان ما عرف بعد ذلك من قواعد ومعايير وصفات يحسن الشعر بقدر الإكثار منها وتمثلها ، ويحسن القد بتبعيةها والكشف عنها ، ويختار الشعر على هديها ، ويقدم على غيره بها . بل هو يبين ذلك كما هو واضح فى سياق النص الذى يتحدث بعبارات الناقد القديم عن جمال حر نعيه نحن الآن لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الفن ويأتى خلوا من صفات صار الحديث عنها حديثا عن جمال الشعر ، وآخر تتحقق فيه صفات للجمال قد تمنحه جمالا ولكنه على كل حال يدخل فى دائرة الرفض إذا امتحن .

إن الحديث عن عمود للشعر ونظام للقريض يفسره بيتا امرئ القيس وعدى ابن الرقاع وشعر الأعرابي مقابل أشعار أخرى لها طبيعة مخالفة تتحقق بالنظر فى أبيات أبى تمام السابقة ، وبالجملة فهى أشعار توهم بالحسن لمجرد تحقق صفات الجمال فيها حتى إذا امتحنها الناقد تبين له ما فيها من خداع .

وهذا الذى نراه فى فهم القاضى الجرجانى للشعر قد يكون مسوفا كافيا نفسر به مروره مرا سريعا على ألوان البديع ، وهى أساس درس البلاغة وقواعده ومعاييره فيما بعد ، وفى هذا السياق يلاحظ بالإضافة إلى الإلمام السريع بهذه الألوان تخرجه وهو يسوق القول فيها معلنا أنه يخوض فى أمر ما كان من حقه أن يخوض فيه لولا « أن الحديث شجون » (٢٦) .

فكرة عمود الشعر وعيابه وماشابه ذلك بعيدا عن فهم القاضى السابق لا يمكن أن تمثل ولا هى مثلت بالفعل لما نعانیه نحن الآن بالتقاليد الشعرية ، وإن حاول بعض المعاصرين أن يروج لفكرة قيام عمود الشعر على تقاليد شعرية مرنة يعيها الشاعر ويضعها فى اعتباره ، وهو يقيم لشعره أسسا من التراث الذى ينتسب إليه . إن فكرة التقاليد لم تكن تعنى صبّ الشعر فى قواعد معينة تمثل عصرا مثاليا بعينه ، أو حتى نموذجا مثاليا وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية فى التقاليد ، والتى تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكرة العصر فيها . ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظر إليه بوصفه حلقة مكتملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتدادا ضروريا لها (٢٧) .

إن التقاليد بهذا المعنى وهو تباين عمود الشعر وعيابه تعنى الثابت المتطور فى آن . وهم قيام عمود الشعر على ما فعلته العرب وهم يردده أكثر النقاد القدماء حين تصوروا عمود الشعر بعيدا عن استعمالات الشعراء الكبار والذى هو أقرب إلى الصواب أن يكون عمود الشعر مستخلصا من روائع الآثار بغض النظر عن قلتها بالقياس إلى غيرها (٢٨) . إنه فى هذه الحال لن يكون قواعد ومعايير ، وإنما اختيارات تقوم على إحساس رصين بالتراث ، وهذا ما فعله القاضى فى حديثه عن عمود الشعر ونظام قريضه فى النص السابق . إنه حديث عن شعر له طبيعة معينة عند العرب ، وليس عن صفات ينبغى أن يكون عليها الشعر ، لأنه قام على مثلها عند العرب .

وقد عاد القاضى مرة أخرى إلى القضية نفسها معترفا فى نهاية حديثه أنه يعود إلى موضوع كان جديرا بأن تفرد فيه رسالة ، وفى النص التالى يحاول أن يرد جمال الشعر إلى مفهوم حر كذلك لا إلى خصائص محققة ، ونريد أن نفهم هذا

النص ، كذلك فى ضوء الفكرة التى تدعونا إلى مواجهة النص لا أن ندخل إلى عالمه مصطحبين قواعد معدة سلفا نقيس بها كل خطوة نخطوها فيه . يقول وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار . وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلوة ، وأوفى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع بممازجة للقلب ، ثم لانتعلم وإن قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا .

ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصورة عن الأولى فى الأحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع أوصاف الكمال ، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددته رد المستبهم الجاهل ! ولكان أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه فى القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق ، ولم تعدم فى هذه الحال معارضا يقول : فما عبت من هذه الأخرى ؟ وأى وجه عدل بك عنها ؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت ! وتتكامل فيها ذيه وذويه !! وهل للطاعن إليها طريق ؟ وهل لغامز فيها مغمز . يحاجك بظاهر تحسه النواظر وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر (٢٩) .

يثير نص القاضى الجرجانى قضية لافتة تنقله إلى مصاف النصوص النقدية العالمية التى تطلعك على حقيقة تغطى معنى الفن برمته . فى هذا النص يتجاوز الناقد الحديث عن القصيدة والحديث عن الشعر إلى حدود الإحساس بالفن عامة . وهذا الانتقال من الحديث عن القصيدة إلى الشعر إلى فلسفة الفن انتقال مألوف لدى عدد من النقاد العالميين المميزين . لا يحدثك القاضى الجرجانى عن إحساس محدود بالصورة الشعرية ، ومن أجل هذا صيغ النص بمفردات غير مألوفة فى الحديث عن القصيدة . جاءت المفردات التى صيغ منها النص لتشير إلى فنون أخرى سمعية وبصرية . انظر إلى قوله « وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار » وانظر إلى حديثه عن الصورة وسوف ترى أنها تعنى شيئا

يشمل الصورة الشعرية ويشير إلى رؤية الشيء الجميل كأننا ماكان هذا الشيء الجميل . والفكرة كائنة لدى عدد من النقاد قبل القاضى الجرجاني فالحديث عن فلسفة الفن من خلال الحديث عن الشعر شيء طبعى يدركه كل ناقد مميز . فهناك إشارة ابن سلام إلى القراءة والغناء وإشارة ابن رشيق إلى البناء المعماري المحكم والآخر المنقوش المزين وحديثه عن الغناء فى السياق نفسه ، وقبل ذلك إشارة ابن طباطبا إلى النقوش الملونة والأصباغ والإيقاع . وحديث جُل النقاد عن الجارية فى إشارة إلى ملح الجمال فى وجه إنسانى وحديثهم عن الغرس الجميل يعمى فى الطريق نفسه ، وهو حديث يؤكد بنية الفن التى يقوم فيها الشعر مقام الجزء من كل . إن الخلط بين هذه الفنون سائغ ، وقد لاحظ مؤرخو النقد الغربى مثلا أن عددا من النقاد المميزين مثل شيللى وسيدنى وكولريديج فى دفاعهم عن الشعر يتحدثون عن الأدب حين يتحدثون عن الشعر ، ويتحدثون عن الفنون جميعها سمعية وبصرية حين يتحدثون عن الأدب .

وقد ألمح إلى شيء من ذلك الدكتور محمود الربيعى فى صدر حديثه عن النص يقول « والقاضى الجرجانى بهذا يلحق فن القول فى نظرى — وأرجو ألا أكون مبالغا بعالم الفنون التشكيلية ... » (٣٠) .

ويثير النص السابق أيضا عددا من القضايا الحيوية فى مقدمتها أنه ينفى وجود نموذج موضوعى للجمال يقاس عليه كل جميل . ومن الواضح أن القاضى الجرجانى يشك فى وجود نموذج يتحقق فيه شرائط الحسن ، تؤهله هذه الشرائط للقبول أو التأثير ، والفكرة التى يطرحها النص كما يفسرها الدكتور محمود الربيعى صحيحة وقرينة ، وهى أن استيفاء الشروط الخارجية فى الشكل الفنى ، لا يجعل منه فنا جيدا بالضرورة . وهذه الفكرة صحيحة لأن الشروط إنما تستوفى فى الفن الجيد حين تكون صادرة من داخله فتكون علامة حيثئذ على نضجه ، وهى إذا جبلت لتوهم بهذا النضج دلت على الفجاجة والزيف ، ويزيد الناقد فكرته وضوحا

وإحكاما فيضيف « إننا نتعرف على الحمرة فى التفاح على أنها دليل النضج وعلى الصفرة فى البرتقال على أنها دليل النضج ، لإيماننا بأن عملية النضج من داخل التفاحة ومن داخل البرتقالة: هى التى جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون

التميز . ونحن كذلك نعلم أن أشياء تلك الصفات يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل التنضج فتكون أصباغا قد تفوق في حمرتها أو صفرتها لونها الطبيعي ، ولكنها لا تدل في تلك الحالة إلا على الزيف الذي لا يخدع به سوى الخدوعين^(٣١) .

إن وقفة أخرى أمام هذا النص تترك أن القاضى الجرجاني وإن كان يشارك البعض في النظر إلى قيمة الشعر من حيث موقعه في نفس المتلقى إلا أنه يشك في أن قولنا موقعه في القلب ألطف وهو بالطبع أليق بما يمكن أن تحسم به قضية قيمة العمل الفني . فهناك إلى جانب الإحساس بالجمال الذي هو قسمة مشتركة بين الصورتين في النص السابق ما يضاف إليه ، ذلك أننا نلاحظ في النص السابق أن الناقد لم ينف عن الصورة الأولى أنها تذهب في الأنفس كل مذهب ...

إن القاضى الجرجاني في مثل هذه الحالات يحيلنا إلى ما يبدو مجهولا أو غائما في كلمات من مثل الذوق والطبع . وهناك إشارة صريحة إلى صفة الإلهام في الطبع الذي يحيلنا إليه يقول « وملاك الأمر في هذا الباب ترك التكلف ورفض التعامل والاسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه والعنف به ، ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المذهب الذي قد صقله الأدب وشحذته الروية وجلته الفطنة وأهمل الفصل بين الردىء والجيد وتصوير أمثلة الحسن والقيبح »^(٣٢) .

إن إدراك الجمال عند القاضى في هذه الحال لا يقوم على الحواس ، بل هو يتم بعيدا عنها . وكأنه بهذه الكيفية يمثل تلك النزعة الفلسفية التي تفرق بين ما يدرك بالبصر وما يدرك بالبصيرة . وتفسير هذه الفكرة عند الناقد أن البصيرة — وهى لا تخضع لقاعدة — أقوى من البصر — الذى يمكن صياغة المبصر فيه فى قاعدة — ونستطيع أن نقرأ ذلك فى قوله يحتاجك بظاهر تحسه النواظر وأنت تعمله على باطن تحصله الضمائر . أن القاعدة أو المعيار وهى فى حالتنا قد تكون محققه فى الشكل الخارجى تبرر الصفات الجميلة ولكن هناك فرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفته الجميلة كما يشير علماء الجمال . فإن رؤية جمال الشيء تقتضى حصول عاطفة من نوع ما ، ولكن لا يلزم فى رؤية صفاته الجميلة وجود أية عاطفة^(٣٣) .

وفي النص السابق إشارة إلى فكرة تصور أمثلة الحسن والقبح وهذا التصور في صياغة القاضي الجرجاني ذات النزعة الصوفية لايتأتى عن طريق المعرفة التامة بالصفات الموضوعية للحسن والقبح ، وقد سبق أن حدد القاضي موقفه من قضية اكتمال الشكل الخارجى للعمل الفنى مع سقوطه .

وهناك عبارة لافتة تتردد في هذا السياق لديه وهى عبارة الرشاقة في مقابل الجمال الموضوعى المتحقق ، فكانت الرشاقة مما قدم صورة على أخرى . وقد أشار إلى الرشاقة في موضع آخر وهو يحدثنا عن موقع اللفظ الرشيق من القلب . هل كان القاضي الجرجاني بحديثه عن الرشاقة — وهى تعنى حرية الحركة والخفة — يشير إلى وقوفه ضد القاعدة والصنعة والمعيار والقوالب المعدة سلفا ان اللفظ الرشيق كما يذهب القاضي نفسه هو اللفظ غير المستكره « فإذا كان الشئ رشيقا وهو ليس متقنا فلأنه يتمتع بالحرية ، ولا يخضع لأى قيد أو قاعدة تحدد حركته^(٣٤) . إن إدراك القاضي للحرية في الكلمة إدراك رائع لروح اللغة في الشعر كما يفهمها ناقدنا المعاصر الآن فهى من السيولة بحيث لاتنضبط في مقولات . المقولات العامة تؤدي وظيفتها إذا تجاهلت القوى المستمرة التي تعمل على هدمها . ونحن في الشعر خاصة نواجه باستمرار هذه القوى^(٣٥) .

العلاقات اللغوية في الشعر كما يحاول القاضي أن يفهمها لاتدرك مع قاعدة أو معيار أو عامود وإنما تدرك في عمل هو من باب الفلسفة وليس من باب العلم . وفي عبارة مختصرة لاتدرك العلاقات اللغوية مع تحقق صفات كهذه الصفات التي ارضأها الباحثون قبله واستقروا عليها بعده . إن تفسير هذه العلاقات عنده عمل لايقيم به العقل الثاقب ... هذا العقل الثاقب الذى يعتمد مايشير إليه في النص النالى معترضا ومعرضا يقول « وأقل الناس حظا في هذه الصناعة من اقتصر في اختباره ونفيده ، واستجادته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة . ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً ، وكلاماً مزوّقاً ، قد حُشى تجنسا وترصيعا ، وشُحن مطابقة وبديعا ، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه ، ثم لايعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسخ ، ولايقابل بين الألفاظ ومعانيها ولايسر ماينهما من

نسب ، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ، ولا يرى اللفظ إلا هادى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ماصور له الغرض ، ولا الحسن إلا مأفاده البديع ، ولا الرونق إلا ماكساه التصنيع ، وقد حملنى حب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه وإعادة الذكر له ، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه ، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسترسلت فيه ، ولأشرفت بك على معظمه « (٣٦) .

إن سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب وأداء المعنى وألوان البديع أو التصنيع كما يسميه مرة ثانية ، وقد صيغت حجمها في قاعدة تشير إلى الجيد والردىء هذا كله لا يكفي لفهم العلاقات اللغوية في الشعر . والملاحظ أن العناصر التي يشير إليها تتعلق بالقشرة الخارجية للشعر فهي من هذا الباب الذي أشار إليه قبل ذلك فقال إنه من الظاهر الذي تحسه التواظر . والنص مع ذلك يشير إلى ما يرتضيه الناقد وما يرتضيه فضلا عن كونه من هذا العالم الذي تحصله الضمائر يتعلق بالنص الشعري كله . انظر إلى حديثه عن اختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، والمقابلة والنسب بين اللفظ والمعنى وانظر إلى العناصر السابقة فهي مما يتعلق بالبيت المفرد والكلمة المفردة .

وربما كان ذلك سببا كافيا من أسباب كثيرة حملت الناقد المعاصر على فهم عبارات القاضي الجرجاني بلغتنا التي نفهمها الآن عن الشكل الحقيقي للفن مثل التركيب النامي والبناء المتطور والتأليف المتوازن ، في مقابل تطبيق القواعد والتعلق بقشرة الفن الخارجية التي تمثلها ، وذلك هو الشكل الذي يصعب فيه التفرقة بين القشور واللباب ، لأنه كله لباب ، ويصعب فيه أيضا التفرقة بين الوعاء وُسترى ، لأن الوعاء — عندئذ — يكون وعاء خاصا لمحتوى خاص ، ولا يتصور أحدهما بعيدا عن الآخر ، أو قل إنهما في نهاية المطاف شيء واحد (٣٧) .

إن الفصل بين الوعاء والمحتوى عند هذا الناقد الذي يشير إليه القاضي بقوله « لا يرى اللفظ ألا مأدى إليه المعنى ولا الكلام إلا ماصور له الغرض » يتناسى أنه ليس من الضروري استعمال الوعاء لنقل المعرفة . وهذا هو الفرق بين الفن والصناعة التي يشير إليها الناقد المعاصر في حديثه عن عمل فني تبدو فيه الفكرة

مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشكل ، ارتباطا يجعل الشكل والمضمون متآلفين يستدعى أحدهما الآخر . ان العمل الذى يتميز بالصنعة وحدها ليس من الضروري أن يكون عملا فنيا جديرا بالاعتبار ، هذا ما يريد القاضى أن يخلص اليه في تعريفه بهؤلاء الذين تتلمذوا على أرسطو تلمذة رديئة . كان أرسطو ينهج نهج الطريقة الاستقرائية فهو يجمع الأدلة والمعطيات قبل أن يقفز إلى استخلاص النتائج ، وحديثه عن العناصر التى تكوّن المأساة الشعرية مثلا جزء من بحثه من جوهرها وهو لا يستطيع أن يميز بين الجيد والردىء ، ويبين القيمة إلا أبعد أن يكشف عن الجوهر بهذه الطريقة . وينبغى أن نلاحظ كيف تبرز المقاييس الحكمية في هذا المنهج

وهذا مثل من قدامة في حديثه عن صحة التفسير فهو يمضى في النهج نفسه الذى سارت له الغلبة بعد ذلك ، يبدأ قدامة بوضع الحد : صحة التفسير أن يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شعره الذى يصنعه ، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص مثل قول الفرزدق :
لقد خنت قوما لو لجأت إليهم
طريد دم أو حاملا ثقل مغرم

فلما كان هذا البيت محتاحا إلى تفسير قال :

لا لفيت فيهم مطعما ومطاعنا

وراءك شررا بالوشيح المقوم

ففسر قوله حاملا ثقل مغرم بأنه يلقي فيهم من يعطيه ، وفسر قوله : طريد دم بقوله انه يلقي فيهم من يطاعن دونه ويحميه . ثم يقول « ومن كان ذاكرا لما قدمناه عرف الوجه في عيبه » ... هذا الدرس الأرسطى هو الذى أملى على قدامة رفضه التالى لقول الشاعر :

فانى إذا ما الموت حل بنفسها

يزال بنفسى قبل ذاك فأقبر

فقد جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف ، لأنه لا قبل إلا البعد ولا بعد إلا القبل

حيث قال : إنه إذا وقع الموت بها ، وهذا القول كأنه شرط وضعه ليكون له جواب يأتي به ، وجوابه هو قوله : يزال بنفسه قبل ذلك ، وهذا شبيه بقول قائل لو قال : إذا انكسر الكوز انكسرت الجرة قبله^(٣٩) .

الشاعر أتى بجديته من وادى الشعراء والناقد يفرض المنطق الذى تعلمه من أرسطو ومن وقائع العالم بعيدا عن هذا الوادى . ما كان قدامة ليعيب الشاعر لو أنه قال : يزال بنفسى بعد ذاك فأقبر . ونحن نتساءل أكان يكفى عملا بالقاعدة أن يقول الشاعر « بعد » حتى يكون شعره جدريا بالاعتبار . نحن الآن لانشك في أن التناقض الذى يشير إليه قدامة هو أكثر مافى هذا البيت من ثراء التعبير الشعرى . وهذا الدرس الأرسطى تجد صداه فى أكثر ماكتبه أبو هلال العسكري : الحد والنموذج المثالى له ثم مايشذ عن ذلك فهو معيب .

كان القاضى الجرجانى بعيدا عن هذا الفهم الأرسطى ، ومانظن الناقد المعاصر يعنيه وهو يتحدث عن هذا الدرس الأرسطى الذى انتهى إلى معيار وحكم ، الأشياء فى هذا الدرس متفرقة متميزة ومجموعة مترابطة والعقل هو السبيل إلى إدراك كل أولئك ، فإذا قلت الآن التبصر الخيالى ، والإدراك الأسطورى — (هذا الكلام عن التبصر الخيالى يقع قريبا من عبارات القاضى الجرجانى السالفة) — فأنت تؤكد من جديد طابع الانسان وترى الحقيقة إنسانية الملاح ، إذا قلت إن المنطق الذى ابتدعه أرسطو ليس أهم جانب فى حياة الإنسان كنت ناثرا على الموقف القديم والوسيط كله . إذا قلت إن دهايز اللاوعى أكثر تعقيدا ، إن للشاعر منطقا آخر يسمو على منطق العقل ، منطق المعنى المتعدد المتعاكس السبيل ، كنت قد كفرت بأرسطو والبلاغة والنقد الوسيط كله .. - حتمية الوضوح قديما — راجع نص الجرجانى السابق — وحتمية التعدد والالتباس حديثا . تعبيران مختصران عن كل ماجد فى الفلسفة واللغة وبحث الأساطير ونفس الإنسان من تغيير^(٤٠) .

والحق أن الدرس الأرسطى قد أسىء فهمه فهو فى جوهره يعنى أن الشاعر يصنع عالما خاصا له قوانينه ، وما يحدث فى الفن يتصف بالاحتمال وهو توضيح لناعية من نواحي العالم كما هى فى حقيقتها ، وقد فتح هذا الدرس الطريق إلى كون

الفن وسيلة لاستكشاف الحقائق وليس تقديمها لها ، كما فتح الطريق لتفرقة حاسمة بين الفن على أنه شكل والفن على أنه معرفة .

إن إحساس القاضى الجرجاني الذى حاولنا تتبعه ، هذا الإحساس الذى يرفض المعيار والقاعدة وقياس الشعر بصفات موضوعية ينبغى أن تتوفر فيه كان مسبوغا كافيا لموقفه من الحكم . وقد مر بنا شيء من ذلك وعرفنا كيف اعتمد الحس النقدى عنده على النص نفسه . إنه حين يحيلك على الشعر ويطلب منك ألا تازمه بإصدار أحكام لها طبيعة معينة كما سنقرأ له بعد قليل يسقط سندا أساسيا يستند إليه المؤمنون بالحكم غاية فى نقد الأدب . وفكرة القاضى عن الحكم جديدة بالاعتبار وهى فى حاجة إلى مزيد من التطوير من ناقدنا المعاصر الذى ضيغ هو الآخر من تحول النقد إلى بحث يقوم فيه الناقد من موقعه العالى بتوزيع الرضا أو الغضب على النص الأدبى متجاوزا إياه إلى حالات كثيرة إلى صاحبه والواقع الذى قيل فيه . يقول فى سياق تقديم مختاراته من شعر المتنبى مخاطبا قارئه « وليس لك أن تلزمنى تميز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحترز من جنابة التهجم فقال : معنى فرد وبيت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا وانفرد فلان بكذا ، لأنى لم أدع الاحاطة بشعر الأوائل والأواخر ، بل لم أزعم أنى نصفته سماعا وقراءة ، فدع الحفظ والرواية ... » (٤١) .

أول ما يباطلنا فى هذا النص أن الناقد لم يكن على وعى فقط بضرورة إسقاط هذه الأحكام التى تدخل فى باب التهجم وإنما هو قلق كذلك لأن قارئه ينتظر منه أن يكثر منها على سبيل الإلزام ، ولذلك كانت عبارته حاسمة « ليس لك أن تلزمنى » . ولا يخفى ما فى النص من سخوية مرة حين يردد الناقد عددا من هذه الأحكام الشائعة ، وهى أحكام إن نحن أمعنا النظر فيها تغطي اهتمامات ناقد عرّض به القاضى ، يثير الشعر لديه عددا من الأسئلة لا تكاد تتغير ، فهى موزعة بين تأثرية فجأة يفسرها قوله : معنى فرد وبيت بديع ، وملاحقة دون كلل لأبيات الشعر اعتمادا على الحفظ والرواية يفسرها قوله لم يسبق فلان إلى كذا وانفرد فلان بكذا . إن تقديم القاضى الجرجاني للمختار من شعر المتنبى خلوا من مثل هذه الأحكام اهتمام بالنوع وتمييزه ، وهو أمر يتفق مع الدور الذى ارتضاه للناقد الذى

لا يمكن أن يكون عمله وفقا على تقديم درجة تقدم بيتا وتأخر آخر . ومثل هذه الأحكام الفجة هي التي تقود إلى حكم آخر ألقى القاضي الجرجاني كثيرا وهو إسقاط الشاعر من أجل بيت وإسقاط الديوان من أجل قصيدة . المحكم على قصيدة بواحد من أبياتها وهو حكم شائع أمر لا يقبل لديه وينبغي أن نلاحظ أن مثل هذا الحكم الذي يسخر منه القاضي يقوم بالإضافة إلى ما أشار إليه على مغالطة واضحة يفسرها . إذ كيف يزعم ناقد صحة قوله معنى فرد وبيت بديع ... الخ وهو لم يحص الشعر العربي . وقد لاحظ من قبل أن البيت المغيب إذا توسط القصيدة سترت عيه وإذا سمع في حال واحدة ظهر مافيه من ضعف . وهو بذلك يناهض في لمحة بارعة هذا الاتجاه الذي يرى الشعر بيتا تأثها ولا يراه عملا وبناء يقوم فيه البيت مقام الجزء من كل . وقد ألمح في السياق نفسه على ضرورة النظر إلى القصيدة « بكاملها ونسختها على هيئتها » ، حينذاك يصبح الحكم جديرا بالاعتبار^(٤٢) . وبهذه الطريقة يحلّك القاضي على القصيدة موجهها نظرك إلى إدراك العلاقات القائمة بين أجزائها ذلك أن الحكم الذي يقع على الكلمة المفردة في القصيدة وكذلك على البيت الواحد يفسر النظر إلى مثل هذه العلاقات بل إنه قد يدعم الرغبة في تتبع العيب وطلبه وإظهاره . ومن المؤسف أن فكرة القاضي التي توجه النظر إلى ادراك العلاقات (وهي فكرة تطابق دعوة علماء الجمال إلى ضرورة إدراك الجمال من خلال علاقات الجزء بالكل وليس من خلال التفتيت) لم يقدر لها أن تواجه طوفان التفتيت الذي لجأ إليه النقد العربي ومن ثم بالضرورة درس البلاغة ، وحتى فكرة النظم التي عرضها بعد القاهرة لم يقدر لها أن تسهم في دعم النظر إلى العلاقات القائمة بين أجزاء القصيدة وقد اختلط سوء فهمها بسوء استعمالها فكانت تلك النتيجة .

إن القاضي الجرجاني حين يعرض للحكم لا يعنى ما يزنو . إليه : ناقدنا المعاصر الذي يتطلع إلى إسقاطه جملة أو على أقل تقدير على تسويفه واستبداله والحد من خطورته بكبح جماحه . ومع ذلك لا نستطيع مع الانصاف أن ننكر حساسية رائدة يبدىها تجاه جملة من الأحكام تقوم على المغالطة أو على ذاتية فجة تعبر عن نفسها في عبارات موهمة وغائمة يحرص هو على أن يذكر لنا أكثر ماعرفه منها في

عصره . وفى النص التالى إحصاء لعدد من هذه الأحكام يجمعها الناقد فى سياق .
ساخر يقطر مرارة ، يقول « وأقصى ما عند عائبه ، وأكثر ما يمكن معارضه أن
يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفرت عنه النفوس ، وهو خال من بهاء
الرونق وحلاوة المنظر ، وعذوبة المسمع ، ودماثة النثر ، ورشاقة المعرض ، قد حمل
التعسف على ديباجته ، واحتكم العمل فى طلاوته ، وخالف التكلف بين
أطرافه ، وظهرت فجاجة التصنع فى أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد
التعويض مراده » (٤٣) .

ومن الإنصاف أن نشير أخيرا إلى أن القاضى قد خاض غمار حكم من
أخطر الأحكام التى جاءت بها قرائح النقاد ، ونعنى الحكم بالسرق . ولم يحمه من
متابعة القضية جملة من الأفكار المميزة عرضنا لها تطلعنا على ناقد يأبى البحث فى
الأدب مستخدما مصطلح السرقة . ولن نعنى بطبيعة الحال حسب المنهج الذى
اخذناه لأنفسنا بحديث القاضى الطويل عن السرقات : ما اعتمد فيه على من سبقه
وما أضافه من عنده ، ففضلا عن أن ذلك مما يخل بأفكار نقدية مميزة للناقد نريد
لها أن تحتفظ بتمييزها لتكون أساسا صالحا نصل به تراثنا النقدى العظيم ، فإننا
نؤيد القول بأن القاضى الجرجانى فى حديثه عن السرقات كان يريد — شأن عدد
من خاضوا فى الحديث نفسه أن يثبت مقدرة لا أن يدعم مبداء نقديا . وقد
أوشك أن يغلق البحث فى هذا الباب حين قال « ومتى أجهد أحدا نفسه ،
وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريبا مبدعا ، ونظم بيت
يحسبه فردا مخترعا ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه ، أو يجد له
مثالا يغض من حسنه ، ولهذا السبب أحظر على نفسى ، ولا أرى لغيرى بيت
الحكم على شاعر بالسرقة » (٤٤) .

المراجع والهوامش

١ — رصد هانزماير حقيقة العلاقة بين المعيار والحكم والتقنين في الأدب الغربي يقول :
هناك اتفاق عام من عصر النهضة إلى عصر التنوير على أن الناقد لابد أن يقوم بدور القاضي ،
وقد كانت مهمته أن يفحص أعمالاً جديدة ليرى ما إذا كانت هذه الأعمال نرق إلى مقاييس
علم الجمال وعلم الشعر كما وصلتنا من العصور المتقدمة . وكان هذا هو الحال حتى زمن
لسنج ، إذ كان أرسطو هو محكمه في اختيار كل الأعمال الدرامية الجديدة » ثم يشخص
الحالة في عبارة موجزة فيقول « وفور سقوط علم الجمال انتهى نفوذ الناقد الذي يتعلق
بالحكم » انظر د . محمود الربيعي ، حاضر النقد والأدب ، هانزماير « النقد واستقلال
القدرات » ١١٥ .

٢ — الوساطة ١٠٠

٣ — الوساطة ١٧٨

٤ — الوساطة ١٢٢

٥ — الوساطة ١٦٠

٦ — يبدو واضحاً أن عدداً من النقاد القدماء قد تبين لهم خطر الاتجاه إلى المعيار
والتعقيد . ولاستطيع أن تغافل عن دلالة تأليف الآمدى لكتابين مفقودين يرد بهما الاتجاه
هما « مافي عيار الشعراء لابن طباطبا من خطأ » وتبين غلط قدامة بن جعفر في نقد
الشعر .

٧ — د . إحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٤

٨ — المرزوقي . مقدمة شرح ديوان الحماسة ٣

٩ — نفسه ١٥

١٠ — د . جابر عصفور مفهوم الشعر ٣٠ وقد أشار إلى الأصل اللغوي لكلمة معيار
وعيار وهو أصل يراد به الحكم على القيمة يأتي مرتبطاً بالقياس .

١١ — تمثل كتب المساويء التي انتشرت حينذاك الرصد الدقيق لمستويات الرديء
وتقلها النماذج التالية : الموضحة والحافمة للحامى والمنصف لابن وكيع ، ورسالة الصاحب في
الكشف عن مساويء المتنبي ، وماخذ العلماء للمرزبانى ، مضافاً إليها كتب السرقات
العديدة ، وقد أحسن ابن فارس بطغيان هذا النوع من التأليف الأمر الذى دفعه إلى تصنيف
رسالته في ذم الخطأ في الشعر ، ينعى فيها على من يسلكون هذا المسلك « يراجع في تفصيل
ذلك د . قاسم مومني نقد الشعر في القرن الرابع ص ١٦٢ — ١٦٣ .

١٢ — د . إحسان عباس . تاريخ النقد ٢٠٥ . وتتردد هذه المعاني التي تشير إلى ضرورة أن يحكم المنطق العام المنطق الشعري في معايير المرزوق وتأتي بصيغ مختلفة لدى غيره يقول « معيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب » وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز ، وعيار المقارنة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير . وعيار الاستعارة الذهن والفطنة ... » .
راجع مقدمته لشرح ديوان الحماسة .

١٣ — د . جابر عصفور . مفهوم الشعر ٨٧ — ٨٨

١٤ — نفسه ١٧٢

١٥ — ابن طباطبا . عيار الشعر ١٦

١٦ — الوساطة ١٠٠ الفكرة التي يعرض بها القاضي الجرجاني في هذا النص وفي نصوص أخرى قد تبدو غامضة إذا فهمت في سياق الرد على عدد من خصوم المتنبى فحسب ، فالقضية كانت أكبر من ذلك فيما نتصور ، فقد شهد القرن الرابع موجة حادة ترمى إلى وضع عدد من المفاهيم النظرية للشعر ، وقد أفادت هذه الموجات من التيارات الثقافية التي عمت هذا القرن . وقد رصد د . جابر عصفور عدداً من هذه المحاولات التي ترمى إلى الغاية نفسها من مثل : صناعة الشعر لأحمد بن سهل البلخي والترجمان في الشعر للمفجع البصري ، والفرق بين المترسل والشاعر لسنان بن ثابت ، والمداخل إلى علم الشعر لابن مقسم ، والمداخل إلى علم الشعر لمحمد بن الحسين بن يعقوب وغيرها كثير . مفهوم الشعر ص ١٩٤ . ولاشك لدينا في تعارض اتجاهات هذه المؤلفات مع أصحاب النقد العربي الخالص من مثل القاضي الجرجاني وآمدى . يقول الدكتور جابر معلقاً على هذه المؤلفات « لقد طرحت قضية التأصيل النظرى للشعر بقوة في القرن الرابع ، وخلفت كتباً كثيرة وصلنا منها كتابا ابن طباطبا وقدامة فحسب ، واستمرت القضية مطروحة ومثارة ... ولكن الشيء اللافت للانتباه أن محاولات التأصيل النظرى للشعر ظلت مقترنة في الأغلب بنقاد على صلة وثيقة بالثقافة الفلسفية ... » ص ١٩٥ من كتابه المذكور ونحسب من جانبنا أن القاضي الجرجاني كان معنياً برد هذه الاتجاهات فإن ناقداً مثله ما كان يسمح بانتقال النقد الأدبي إلى علم أو بالتحديد إلى معيار مع حرصه على أن يظل النقد عربياً خالصاً .

١٧ — لا نريد أن نسرف في الهجوم على التأثيرية والانطباع فإن من النقد التأثيرى ما يحمل قيمة حين يصدر عن ناقد دون ناقد . إن الهجوم على التأثيرية إذا عرّف لنا أن نجتمع ملاحظات دقيقة عنه يرتبط بنقاد ليسوا على جانب كبير من الدراية ببحور ما ينقدونه ، وبممكنك أن تعرف الواحد منهم بعبارات وقيم نقدية مأثورة وجاهرة من مثل هذا عمل رائع وتلك قصيدة غراء ،

وهذا شاعر عظيم وتلك رواية ماقرأت مثيلا لها ، وهذه مسرحية تضارع ماكتبه شكسبير ، قضيت معها ليلة ممتعة . وقد عقد د . مصطفى ناصف فى كتابه دراسة الأدب فضلا قيما ناقش فيه القضية بروح من الحزم والصرامة .

١٨ — د . عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية فى النقد العربى ٨٦

١٩ — يقوم نقد هذا البيت عند خصوم المتنبي على قياس لغة الشعر على لغة الثر وعلى تفسيره لحساب المتلقى كذلك يقول الخصم : وأنت إذا امتحنت الذى عزاه لم تجد أكثر من « أواحدة ليلتنا هذه أم ست ليال » فى واحدة (هذا هو المقابل التثنى) . ثم يقول « وهل يساوى ذلك وان عرض سمحا مطاوعا ووجد سهلا مواتيا — أن يفتح به قصيدة أو تعقد عليه قافية (وهذا هو تفسير الشعر لحساب المتلقى) ، وفى ثنايا تفسير القاضى للشعر مايدفع هذين المبدئين معا . انظر الوساطة ص ٩٩ .

٢٠ — الوساطة ٤٥٨

٢١ — نفسه ٤٥٨

٢٢ — نفسه ٤٥٩

٢٣ — نفسه ٣١ — ٣٢

٢٤ — نفسه ٣٣

٢٥ — نفسه ٣٣ — ٣٤

٢٦ — نفسه ٤٤ . وعبارته فى ذلك « ولم نفتح هذا الكلام (البديع) وقصدنا ماجرى به القول إليه ، لكن الحديث شجون ، وربما احتاج الشئ إلى غيره فذكر لأجله ، وربما اتصل بما هو أجنبي عنه » . الواضح أنه يتهيب من إشارته إلى ألوان البديع ، وهذا أمر يجعلنا ننظر فى غير قليل من الشك لما رده الدكتور مندور من عبارات متهمها القاضى بأنه مهد السبيل إلى تحول النقد إلى بلاغة ، ويعنى تحوله إلى قواعد صماء كتلك التى تغطى دروس البلاغة كما عرفت بعد ذلك . انظر كتابه النقد المنهجى ٢٦٦ — ٢٦٧ .

٢٧ — د . محمود الربيعى . نقد الشعر ١٤٧ — ١٤٨ .

٢٨ — د . مصطفى ناصف . نظرية المعنى ١٠٩ .

٢٩ — الوساطة ٤١٢ . يلمح النص حين نعبد قراءته إلى لون من الثورة على فهم الشعر ونقده وهى ثورة على واقع شعري وآخر نقدى . ولعله يشير إلى لون من الشعر عم الآفاق فى عصره ، جاء تمثيلا لمجموعة من القواعد يفى بها ، وإلى لون من النقد يتهى لفهم الشعر من

خلال عرضه على تلك القواعد . ومن المفيد أن نقرأ النص التالى لابن رشيق فهو يمثل الإشكال الجمالى الذى أفلت ناقدنا مثل القاضى الجرجاني يقول : ولنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة ، ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، ولم تؤثر فيه الكلفة ولاظهر عليه العمل كان المصنوع أفضلهما « العملة ١ - ١٣١ . ومن البين أن القاضى الجرجاني لا يرى هذا رأى الذى شاع فى عصره حتى استقر فى عبارة ابن عبد ربه فكرة لاتدفع بعد ذلك . وعلى الرغم مما يمكن أن يكون هناك من خلاف فيمكنك أن تضع هذا النص بتمثله لواقع شعري وآخر نقدي إلى جوار نص مشهور للأستاذ العقاد فى ثورته على ما بدا له من أفكار شعرية ونقدية لايقبلها . يراجع النص كاملا فى الديوان ١٦ - ١٧ .

٣٠ - د . محمود الربيعى . نصوص النقد العربى ٤١ . ويشير فى تفسيره لعبارة القاضى الجرجاني إلى أن المنهج الشكلى فى النقد الحديث يتحرك فى منطقة جد قريية من المنطقة التى تتحرك فيها تلك العبارات . راجع ص ٤٥ من كتابه المذكور .

٣٢ - الوساطة ص ٤٣

٣٣ - د . عز الدين اسماعيل . الأسس الجمالية ٦٩ .

٣٤ - نفسه ١٦٩

٣٥ - د . مصطفى ناصف . نظرية المعنى ٦٧ . والعلاقات اللغوية فيما يرى تحتاج بعبارة مختصرة - قراءة أقرب إلى أحلام الشعراء . انظر ص ١٥٣ .

٣٦ - الوساطة ٤١٣ . للمزيد من التفاصيل حول الفكرة التى يشير إليها ناقدنا القديم فى هذا النص يراجع حديث كولريدج فى الفصل الخاص بالخيال من كتابه سيرة أدبية ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٨ . حيث نقرأ هناك قوله مثلا « الشكل السطحي (ويشير إلى الوزن والقافية ..) لا يكون سببا عميقا للتمييز بين مختلف الطرق التى تستعمل بها اللغة ... » .

٣٧ - د . محمود الربيعى . نصوص النقد العربى ٤٥ .

٣٨ - قدامة بن جعفر . نقد الشعر ١٣٥ - ٢٠٣ .

٣٩ - نفسه ٢٠٨

٤٠ - د . مصطفى ناصف . نظرية المعنى ٨٣

٤١ - الوساطة ١٦٠ .

٤٢ - لاحظ عدد من الباحثين والنقاد المعاصرين اهتمام القاضى الجرجاني بالنظر فى القصيدة برومتها . ومن هؤلاء الدكتور عزالدين اسماعيل فى كتابه الأسس الجمالية . وإن كان

قد عدل عن رأيه في وضوح الفكره في الوساطة . وسبب عدوله عن رأيه فيما نرى أنه اعتمد نصا بعينه من الوساطة دون نصوص أخرى . راجع كتابه المذكور ص ٣٩٧ حيث يقول « ولسنا ننكر أن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هي كل ، فالقاضي الجرجاني يقول : إن الشاعر الخاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة ، وقد اقتدى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال فإنه عني به » فهذا معناه أن الجرجاني كان ينتظر إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية ، ولكن ربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك » .

٤٣ — الوساطة ٤١١

٤٤ — نمس ٤١٥

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- ١ — د . إبراهيم انيس من اسرار اللغة — الأنجوى المصرية — القاهرة ١٩٥١
- ٢ — د . إبراهيم انيس دلالة الالفاظ لجنة البيان العربى — القاهرة ١٩٦٣
- ٣ — د . احسان عباس تاريخ النقد الأدبى عند العرب — دار الأمانة — مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٧١
- ٤ — الآمدى (أبو القاسم بن بشر الآمدى) الموازنة ت محمد السيد صقر — دار المعارف القاهرة ١٩٧٣
- الموازنة ت محمد محبى الدين عبد الحميد — المكتبة العلمية — بيروت
- ٥ — ابن سلام (محمد بن سلام الجمحى) طبقات الشعراء ت محمود محمد شاكر — مطبعة المدنى القاهرة ١٩٧٤
- ٦ — ابن الأثير (ضياء الدين) المثل السائر ت محمد محبى الدين عبد الحميد — مصطفى البابى الحلبى — القاهرة ١٩٣٩
- ٧ — ابن رثيق العمدة ت محمد محبى الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٣٤
- ٨ — ابن قتيبة الشعر والشعراء أحمد شاكر — دار المعارف القاهرة ١٩٦٦
- ٩ — ابن طباطبا عيار الشعر ت . محمد زغلول سلام — منشأة المعارف بالاسكندرية
- ١٠ — الثعالبى (أبو منصور) يتيمة الدهر ج ١ ت محمد محبى الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٥٦
- ١١ — د . جابر عصفور الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٧٤
- ١٢ — د . جابر عصفور مفهوم الشعر — دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨
- ١٣ — الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) الوساطة ت على البجواى ومحمد أبو الفضل ابراهيم — دار القلم بيروت

- ١٤ — الجرجاني (الإمام عبد القاهر)
دلائل الإعجاز ت محمود شاكر — مكتبة الخانجي — القاهرة
- ١٥ — الجرجاني (الإمام عبد القاهر)
أسرار البلاغة ت محمد عبد المنعم خفاجي — المكتبة التجارية القاهرة
- ١٦ — الخاتمي (محمد بن الحسن بن المظفر) — الرسالة الموضحة ت محمد يوسف نجم دار صادر بيروت ١٩٦٥
- ١٧ — ديفيد ديتشس مناهج النقد الأدبي ترجمة محمد يوسف نجم — دار صادر بيروت ١٩٦٧ -
- ١٨ — د . رجاء عيد فلسفة البلاغة — منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٧
- ١٩ — د . رجاء عيد التراث النقدي — منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٨٣
- ٢٠ — د . رجاء عيد لغة الشعر — منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٥
- ٢١ — رنيه ويليك وأوستن وارين — نظرية الأدب ترجمة صبحي الصالح دمشق ١٩٧٢
- ٢٢ — ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي — ترجمة د . مصطفى بدوي — المؤسسة المصرية العامة القاهرة ١٩٦٣
- ٢٣ — د . عبده قلقيلة النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني الأنجلو المصرية ج ١٩٧٦/١
- ٢٤ — د . عبد الحكيم حسان النظرية الرومانتيكية في الشعر — ترجمة سيرة أدبية لكولريدج — دار المعارف ١٩٧١
- ٢٥ — د . عبد الحكيم راضي نظرية اللغة في النقد العربي — مكتبة الخانجي القاهرة
- ٢٦ — د . عبد المنعم تليمة مداخل إلى علم الجمال الأدبي — دار الثقافة القاهرة
- ٢٧ — د . عبد القادر القط مفهوم الشعر عند العرب ترجمة د . عبد الحميد القط دار المعارف ١٩٨٢

- ٢٨ — د . عزالدين اسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربى — دار الفكر.
العربى القاهرة ١٩٧٢
- ٢٩ — العسكري (أبو ملال) الصناعيتين — مفيد قميحة — دار الكتب
العلمية بيروت
- ٣٠ — العمبى (أبو سجد محمد بن أحمد) الإبانة عن سرقات المتنسى ت
إبراهيم الدسوقي البساطى القاهرة ١٩٦١
- ٣١ — د . فابز الداية علم الدلالة العربى — دمشق ١٩٨٠
- ٣٢ — د . قاسم مومنى نقد الشعر فى القرن الرابع — دار الثقافة للطباعة والنشر
القاهرة ١٩٨٢
- ٣٣ — قدامة بن جعفر نقد الشعر ت كمال مصطفى مكتبة الخانجي القاهرة
- ٣٤ — د . محمد عبد الرحمن شعيب المتنبى بين ناقدية — دار المعارف القاهرة
١٩٦٥
- ٣٥ — د . محمد مندور النقد المنهجى عند العرب — دار نهضة مصر القاهرة
١٩٧٠
- ٣٦ — د . محمود الربيعى حاضرننا النقد الأدبى — دار المعارف ١٩٧٥
- ٣٨ — د . محمود الربيعى نصوص النقد العربى — القاهرة ب . ت
- ٣٩ — المرزوقى (أحمد بن محمد بن الحسن) شرح ديوان الحماسة أحمد أمين
وعبد السلام هارون — لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١ — ج ١
- ٤٠ — د . مصطفى ناصف — الصورة الأدبية — مكتبة مصر القاهرة
- ٤١ — د . مصطفى ناصف نظرية المعنى فى النقد العربى — دار الأندلس —
بيروت
- ٤٢ — د . مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم — دار الاندلس —
بيروت ١٩٨١
- ٤٣ — د . مصطفى ناصف دراسة الأدب العربى — دار الأندلس للطباعة
والنشر بيروت ١٩٨١
- ٤٤ — نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر — دار العلم للملايين بيروت
١٩٧٤

مراجع بالانجليزية

- 1- Abrams. M.H. and others. In search of Literary theory. Contel press 1972.
- 2- Elio T.S - selected Essays London 1979 - the Use of poetry and the use of Criticisim London 1964
- 3- Rene Wellek. Concepts of criticism Yel, 1975.

فهرس الموضوعات

الصفحة

المقدمة	٧	: ١١
الفصل الأول	١٣	: ٤٢
الإحساس بالمتراث		
الفصل الثاني	٤٣	: ٧٠
لغة الشعر ولغة النثر		
الفصل الثالث		
الشاعر والمتلقى (الشعر بلا شاعر)	٧١	: ١٠٢
الفصل الرابع		
عن المعيار والحكم	١٠٣	: ١٣٤
المصادر والمراجع		١٣٥
فهرس الموضوعات		١٤١



رقم الايداع ٧١٩٩ / ٨٢

الترقيم الدولى ٧ - ٣٦٩ - ١٠٣ - ١٧٧

